

CAHIERS ARCHÉOLOGiques

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

VIII

Contributions de :

G. MILLET † — A. GRABAR — H. SEYRIG — L. ROBERT — P. VERZONE — S. EYICE
J. LEROY — J. LACAM — M. DE BOUARD — B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC — P. DE PALOL
S. PÉLÉKANIDIS — A. FROLOW — M. BRIÈRE

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLVI

B.Y 2716

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

DOURA et EL-BAGAWAT

LA PARABOLE DES VIERGES

par

† GABRIEL MILLET*

Le baptistère de Doura embarrasse fort les archéologues. Suivez la nef, jusqu'à la voûte recouvrant la cuve, puis examinez, à votre droite, la frise d'images la plus proche du sol, vous y discernerez trois femmes, pourvues, chacune, d'un cierge allumé et d'une sorte de bol. Elles avancent le long du mur, vers un bloc massif, qui serait posé à côté de la cuve, offrant l'aspect d'un rectangle, large et bas, sous un fronton (fig. 1)⁽¹⁾. Côté d'un sarcophage, a-t-on dit. Non, mais façade d'un édicule, qui s'aligne avec les femmes, occupant, comme elles, toute la hauteur de la frise, et posé, comme elles, de face : autant de simplifications archaïques.

Le sujet? Saintes Femmes au tombeau? Mais l'ange est absent, la pierre, en place. Puis, on en vint à la Parole des Vierges : *Byzantion*, XIII (1938), p. 593. Elles en portent les attributs. Nous en comptons trois. Cinq autres suivaient, sur la paroi voisine, derrière

* NOTE DES DIRECTEURS DES *CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES*. — L'article posthume de Gabriel MILLET que nous imprimons en tête du présent fascicule est un inédit. Écrite pendant la guerre 1939-1945 et retrouvée dans les papiers que G. MILLET légua au Collège de France, cette étude est la dernière à laquelle il ait travaillé. Nous la reproduisons intégralement, exception faite de quelques phrases, au début, qui — d'un caractère personnel — n'avaient pas à être maintenues quinze ans environ après avoir été écrites.

Nous imprimons cette étude parce qu'elle comprend plus d'une observation intéressante, et parce que toute recherche originale signée par G. MILLET doit être portée à la connaissance du monde savant. Cependant, nous n'ignorons pas que l'hypothèse centrale du présent article (la fresque de Doura figurerait la parabole des Vierges) n'est plus défendable aujourd'hui. C'est pour permettre aux lecteurs des *Cahiers archéologiques* de juger eux-mêmes de ce qui, dans l'étude de G. MILLET, doit être conservé et de ce qu'il convient d'en retrancher, que nous la faisons suivre par un autre article consacré à la même fresque de Doura et écrit par l'un de nous, en 1955. Ce deuxième article aura à apporter aussi certaines observations relatives à la même peinture, et qu'appellent les études de la regrettée Jeanne VILLETTE et de MM. William SESTON et René LOUIS.

⁽¹⁾ Nous remercions les professeurs de l'Université de Yale, SUMNER Mc K. CROSBY et surtout C. B. WELLES de nous avoir aidé à nous procurer une photographie originale de la fresque, pour illustrer l'article de G. MILLET.

nous. Les pieds restent seuls en place, sur le sol. Elles avançaient du même pas, sur le même alignement. Par là, s'annoncerait la venue soudaine du Souverain Juge. Mais rien ne semble les appeler au Baptistère.

*
* *
*

Nous sommes dans la nef du baptistère. Examinons-en la structure. Nous croyons reconnaître une petite église à nef unique, sous un plafond. La cuve baptismale occupe la place du sanctuaire. Une voûte l'abrite, attenant au mur du fond. L'ensemble rappelle ainsi les arcosolia des catacombes. L'arcosolium comprend, essentiellement, une voûte et le mur du fond, soit le vousoir et la lunette, tous deux ornés de peintures. A Doura, au-dessus de la cuve, la voûte n'a point d'image. Les scènes s'étagent au mur du fond.

Au baptistère, nous comparerons ainsi deux arcosolia : Sainte-Agnès et le cimetière de Cyriaque.

Doura, au-delà de la cuve, sur le fond, présentait deux registres : au plus haut, le Bon Pasteur, au-dessous, une frise incomplète. Celle-ci commençait à notre gauche, avec Adam et Ève succombant à la tentation. Elle se déroulait vers notre droite, longuement. De cette suite, rien ne reste. Mais nous pourrions la rétablir à l'aide d'un manuscrit illustré, la célèbre Genèse de Vienne. On trouve là, en effet, les multiples épisodes du Paradis perdu, partagés entre deux miniatures, chacune en forme de frise (Garruci, III, pl. 112). La parenté des deux œuvres, *Genèse* et *Baptistère*, se laisse reconnaître aux deux premières scènes. Le texte, en effet, rapporte d'Ève (Garruci, III, 6), qu'elle cueille la pomme et la donne à manger à son époux; puis, de tous deux, au verset 7, qu'ils prennent connaissance de leur nudité, cousent des feuilles de figuier et s'en font une ceinture. Or Doura, comme la Genèse, nous présente ces deux scènes fondues en une seule, d'aspect archaïque : les coupables masquent leur honte. Ainsi, sans trop de risque, restituera-t-on la frise entière. De telle sorte, derrière la cuve baptismale, deux puissantes images nous instruiront de notre destinée : la Chute et le Salut. Aux Catacombes, au-dessus de la sépulture, les arcosolia nous donnent le même enseignement.

Les images y sont plus nombreuses. Nous distinguerons par une majuscule les zones étagées. C'est d'abord le haut de la paroi, échancrée par la voûte (A), puis la voussure (B) et la lunette (C), enfin, la frise du bas, en avant du tombeau (D). A Sainte-Agnès (Garruci, II, 1, pl. 64), manque la première zone. Nous aurons le tableau que voici :

B	Adam et Ève.	Bon Pasteur.	Daniel.
C	Banquet céleste.	Orante.	Vierges sages.
D	Fournaise.	Orante.	Jonas.

L'orante est l'âme : en C, une colombe, ailes déployées, la soutient aux pieds. Péché originel, Rédemption s'accompagnent des images qui nous conduisent au mystère : tout près, les vierges sages, admises au Paradis, invitées au banquet céleste; plus loin, les prophètes, sauvés du péril par l'Éternel, préfigures du sacrifice eucharistique.

Passons à la seconde moitié du IV^e siècle. Le cimetière de Cyriaque mettra sous nos



Phot. Université de Yale

Fig. 1. — Doura-Europos. Baptistère

yeux une image complexe. Au voussoir, le Bon Pasteur, stylisé, figure centrale d'une ordonnance symétrique. A la lunette, se reconnaît le Christ assis, avec deux apôtres (*Dict. arch. chr.*, t. II, p. 1503-1504), et ceci nous conduit droit aux Vierges. Relisez, en effet, Matthieu, xxiv, 3 : « Sedente eo super montem Oliveti, accesserunt ad eum discipuli... ». Ils sont deux, ici, représentant les Douze. Ils demandent au Maître quel signe leur annoncera sa venue : « De ce jour et de cette heure, nul ne sait rien (v. 36)... Veillez donc, puisque vous ignorez l'heure où votre Seigneur viendra » (v. 42). La parabole suit aussitôt (xxv, 1-13) : « Alors le Royaume des Cieux sera semblable à dix vierges... ». Sainte-Agnès nous en présentait l'image. Le cimetière de Cyriaque nous donne le Christ et nous fait recueillir de sa bouche la révélation redoutable, figurée, d'autre part, sur les côtés par le Jugement de l'âme et le paradis.

Un fait important nous est donc acquis : Doura, près de la cuve baptismale, et les arcosolia, au-dessus des tombeaux, nous ont conservé un cycle d'images, choisies et ordonnées, en vue des fins dernières. A Doura, d'autre part, ce cycle funéraire s'adapte à un baptistère. En conséquence, le choix des sujets revêt un aspect nouveau. Les prophètes instruits ou secourus par le Tout-Puissant, cèdent la place au Christ, maître des eaux, et qui, par elles, enseigne ou guérit. Le fondement, Chute et Salut, demeure. Mais l'œuvre du salut se précise. La préfigure devient action efficace : à l'élu du Très-Haut succède le Fils de Dieu. Cette œuvre, nous la pourrions rechercher sur les trois parois de la nef. Nous l'avons tenté. Une première étude nous a ouvert de beaux horizons sur ces vieilles peintures. Mais il y fallait encore de longues recherches. Notre sujet principal, les Paraboles, nous commandait de les réserver.

*
* *

La file des femmes aux flambeaux se déploie sur un champ plus large, en un monument plus considérable, le Mausolée d'El-Bagawat (fig. 2)⁽¹⁾. Le même édicule les attire, les mêmes images les accompagnent, celles du baptistère et des arcosolia. Et, de cet ensemble, la même leçon se dégage : la Chute, par la désobéissance d'Adam et d'Ève, puis la Rédemption, par ce que figure le Bon Pasteur : Jésus-Christ chargé des péchés de tous (saint Jérôme, dans *Dict. arch. chr.*, III, fasc. 143-144, p. 2275, n. 1).

Ensemble complexe, cycle unique, qui se déroule aux concavités d'une coupole sur pendentifs, en trois zones irrégulières, de haut en bas et de droite à gauche. Nous voici loin de Doura et des arcosolia : même thème, adapté à une autre structure. Mêmes éléments, affectés diversement, et reconnus à la comparaison.

En effet, les deux images essentielles, Pêché et Rédemption, qui s'échelonnent à Doura sur la lunette, privés maintenant de cette place éminente, se partagent, à El-Bagawat, suivant l'ordre que commande la succession des faits, soit le Paradis perdu à notre droite, début du cycle, le Bon Pasteur, vers le milieu. En conséquence, nous attendons, à notre

⁽¹⁾ Nous remercions tout particulièrement M. Charles K. WILKINSON, conservateur au Metropolitan Museum of Arts, d'avoir mis à notre disposition la photographie inédite de cette fresque, que nous reproduisons.

gauche, l'effet de la rédemption, le terme heureux de la vie chrétienne, le Paradis. Les femmes qui défilent, chargées de flambeaux seront les vierges sages, pressées de joindre l'époux, dans la salle des noces.



Phot. Metropolitan Museum, New York.

FIG. 2. — Mausolée d'El-Bagawat.

Le cycle commence par le châtimeut : Adam et Ève chassés du Paradis, scène très simple. Toutefois, la célèbre Genèse de Vienne nous offre un ensemble désordonné, deux actes confondus, deux actes, pourtant bien distincts, de la volonté divine : l'expulsion d'Adam et la garde du Paradis. Dieu, en effet, se méfie d'Adam. L'audacieux ne va-t-il pas recommencer, et vivre l'éternité ? Puis, nous dit-on encore, « il chassa Adam et l'établit en face du Paradis ».

D'autres artistes ont retenu la pénitence. Le nôtre préfère les précautions : « et il

plaça les chérubins, et le glaive de flamme qui tourne, afin de garder le chemin du bois de la vie » (*Genèse*, III, 24). L'image, ici, dépasse le texte et nous découvre une donnée d'un grand prix : une porte monumentale. Le glaive tournant y semble, appliqué, retenu avec elle, à l'intérieur du Paradis. Contradiction manifeste, qui nous fait entrevoir une longue suite d'antécédents irréfutés. Ces premiers modèles comportaient deux compositions successives, largement séparées. El-Bagawat nous conserve la première, Adam et Zoé, à la sortie d'un bois touffu, d'un paradis massif. Nous y reconnaissons le témoin de la seconde, la porte isolée, à distance. Ce Paradis massif, et les coupables terminaient sans doute, à Doura, la frise aujourd'hui mutilée. La porte isolée nous est d'un plus riche enseignement.

Elle se rencontre, isolée encore, dans la direction du cycle, plus loin, vers notre gauche, annonçant le jardin fleuri que traversent les femmes aux flambeaux. Nous n'hésitons plus : les Vierges sages parcourent le Paradis.

Et maintenant Doura va nous apparaître en pleine lumière. Entre les deux files de vierges, cinq derrière nous, trois à notre droite, dans l'angle, on observe une structure de bois. C'est notre porte d'El-Bagawat. Et davantage. Ce n'est pas la porte isolée, objet convenu pour indiquer l'entrée, mais la porte effective, liée à une enceinte, et qui arrête les vierges imprudentes.

La preuve est faite, à nos yeux. Est-ce à dire que nous négligerons les vues pénétrantes de M. Seston⁽¹⁾? La procession des néophytes a pu suggérer la file, rigide et monotone, chère aux décorateurs d'Orient, qui, plus tard, l'ont transmise aux mosaïstes de Ravenne.

Il est bien vrai que les chrétiens de ce temps ont conçu deux façons de donner corps et vie à la pensée religieuse. Ces deux façons se peuvent distinguer au cours de notre présente étude.

En effet, aux Catacombes romaines, les arcosolia demandaient deux groupes symétriques, des figures massées, échelonnées en profondeur, naturelles et vivantes. Au cimetière de Cyriaque, le récit se retrouve en entier : les lampes allumées s'opposent aux lampes éteintes ; Jésus, au milieu, accueille les sages à sa droite, et laisse, déçues, les folles à sa gauche. L'oriental d'El-Bagawat, plus sobre, met, au début de son cycle d'images, les figures du Baptême, puis, à la fin, en indique les effets : les sages au Paradis. Telle est la leçon d'El-Bagawat.

Ici, toutefois, se présente une objection. Aux Catacombes, les groupes sont toujours de cinq : ainsi le veut le texte. Voyez, par contre, le baptistère : trois sages, cinq folles. Au mausolée, de même, sept, toutes sages, dans l'enceinte du Paradis. Sans doute. Mais ces peintres ne se jugeaient pas tenus par les textes. Ils suivaient des modèles altérés par des copies successives. Artistes, ils attachaient, à l'effet décoratif, plus de prix qu'à l'exactitude. Ils tenaient compte de l'espace disponible. A El-Bagawat, ils utilisaient, pour l'effet, les larges espaces du Paradis.

⁽¹⁾ Allusion à l'article : W. SESTON, *L'église et le baptistère de Doura-Europos*, dans *Annales de l'École des Hautes Études de Gand*, t. I, 1937, p. 161-177.

Le chrétien d'Orient apprécie donc la simplicité enseignée par le rite. Mais il cède aussi au charme des riches paysages hellénistiques. De l'un de ces précieux modèles, le Parisinus 74⁽¹⁾ nous a conservé une copie défectueuse, une sorte de réplique irréfutée. Deux scènes se succèdent, en une frise, presque pareilles. En chacune d'elles, Jésus a devant lui cinq vierges, munies de cierges allumés. La différence est que, au premier groupe, le Sauveur, sollicité, fait un geste d'accueil, discret, tandis que, au second, le bras levé condamne. Retirons ce qui fut ajouté mal à propos : d'abord les deux apôtres suivant Jésus, lieu commun banal, puis les cierges allumés, aux mains des folles. Nous rendons ainsi à l'image logique et clarté. Mais ce qui compte, pour nous, c'est le fond, ce sont les édifices. Derrière l'un d'eux, un arbre, témoin de tant d'autres, qui embellissaient le lieu saint. Deux constructions : en face des sages, un palais, coupole et pignon ; en face des folles, une nef modeste. Nous devinons, d'un côté, la salle des noces, de l'autre, l'entrée du jardin.

Nos modestes témoins, observés à Doura et à El-Bagawat, cèdent la place à des monuments, l'un d'eux, justement, imité de modèles hellénistiques.

El-Bagawat nous offre donc un cycle unique, du Paradis perdu à la salle des noces. Un édifice très simple le partage en son milieu. L'Ancien Testament cède alors la place au Bon Pasteur, à sainte Thècle, ravie au ciel, aux Vierges, traitées ainsi qu'à Doura. D'ailleurs il ne présente pas le caractère d'un récit, et c'est là un trait essentiel.

En effet, quelques épisodes choisis y rappellent la sollicitude du Très-Haut pour le peuple élu. Tels sont le sacrifice d'Abraham, Rébecca au puits. Ils en mettent surtout en lumière le secours tout-puissant à l'heure du péril. M. Grabar (*Martyrium*, II, p. 19-20) nous cite, à ce propos, certaines prières en faveur d'un vivant ou d'un mort : « Sauve-le, comme tu as sauvé Daniel de la fosse aux lions, Noé du déluge, Jonas de la baleine ». Nous ajouterons que de telles images préfigurent notre propre salut, assuré par le sacrifice du Fils de Dieu. Aussi mosaïstes et peintres, à Saint-Luc, à Mistra (Péribléptos), encore Denys de Fournas, en plusieurs endroits de son *Manuel*, leur réserve-t-il une place de choix, au sanctuaire. Ici, de même, comme à Doura et aux Catacombes, elles nous enseignent que nous sommes sauvés de la damnation, que le Paradis, si nous le méritons, nous est ouvert.

A pareil bienfait, deux prophètes nous préparent, et pour cette éminente mission, figurent à El-Bagawat, à la place qui leur est due. Jérémie nous prêche la pénitence, Isaïe prophétise le Jugement universel (xxiv, 1, 23), le bouleversement, les justes sauvés, les impies perdus, le Dieu juge et sauveur (lix, 16, 21). L'Évangile, Ephrem le Syrien, nos peintres byzantins lui doivent « le ver qui ne finit pas, le feu qui ne s'éteint pas » (LXVI, 24).

Et voici la gloire : Φωτίζου, φωτίζου Ἱερουσαλήμ (Isaïe, lx, 1, 3), chant de triomphe, dont retentissait Sainte-Sophie. Le Maître de Sacy nous en a laissé une traduction élégante : « Levez-vous Jérusalem, recevez la lumière, car votre lumière est venue, et la gloire

⁽¹⁾ H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du VI^e siècle*, Paris, 1909, pl. 39.

du Seigneur s'est levée sur vous ». Racine en a tiré la plus belle, peut-être, de nos pages lyriques (*Athalie*, III, VIII) :

...Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du fond du désert brillant de clarté.
Et porte sur son front une marque immortelle?...
Les peuples à l'envi marchent à ta lumière.

D'autres encore découvrent à notre pensée le cours de nos destinées. Les peintres d'El-Bagawat y ajoutent les monuments, témoins de notre passé, ou soutiens de nos espérances. Ils figurent deux fois Jérusalem : d'abord non loin des prophètes, puis en face des vierges : deux édifices semblables, avec le faite, là dégagé, ici chargé d'une sorte de fleuron, sur un coussinet. Le premier représente la ville châtiée, le second, la demeure lumineuse de l'Époux, au fond du Paradis.

Ce Paradis d'El-Bagawat est bien celui que, vers la fin du IV^e siècle, imaginaient les principaux docteurs de l'Église. A nos présentes recherches, le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* donne de précieuses informations (XIII, col. 1581 et suiv.). « Le Paradis, enseignait-il, est un séjour provisoire, où les âmes des justes attendent l'heure de la résurrection. C'est après la résurrection et le Jugement universel, que les élus seront introduits au royaume où le Père céleste se manifesterà à leurs yeux... » C'est un lieu d'attente aimable, et plaisant pour certains, le Paradis terrestre lui-même. Les arbres qui l'ombragent, à El-Bagawat, équilibrés et légers, ressemblent à ceux dont leur faute a éloigné nos premiers parents (*Dict.*, XIII, col. 1586, fig. 9700). Un verger, est-il dit aussi, dont les arbres eussent porté des roses et toutes sortes de fleurs.

Au fond du jardin, brille la Jérusalem lumineuse, « la Jérusalem Céleste ». Certaines liturgies souhaitent au défunt de s'y voir conduit par des anges, ou bien accueilli par le chœur des vierges joyeuses.

Les vierges joyeuses sont nos lampadophores de Doura. Regretterons-nous de les avoir cherchées aux Catacombes, et d'y avoir reconnu, à El-Bagawat, la préfigure de notre destinée?

La parabole des Vierges annonce la venue prochaine du Souverain Juge, le Jugement, le Paradis. La place en est marquée aux monuments funéraires, arcosolia des catacombes, mausolée d'El-Bagawat. Mais il y faut d'abord la Rédemption, Jésus, Bon Pasteur, chargé de tous les péchés, puis l'illumination du Baptême (*Byzantion*, XIII, p. 590). C'est pourquoi Doura nous présente, au-dessous du Bon Pasteur, la cuve baptismale, et, sur l'un des côtés, la parabole. Saurait-on imaginer plus simple et plus saisissante évocation de la foi chrétienne?

† Gabriel MILLET.

LA FRESQUE DES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU A DOURA par ANDRÉ GRABAR

Les quelques pages qui suivent sont consacrées à la même fresque de Doura (fig. 1) que, sous un autre nom, Gabriel Millet analyse dans l'article posthume que nous publions ci-dessus. Cette étude de notre regretté maître contient des observations excellentes,

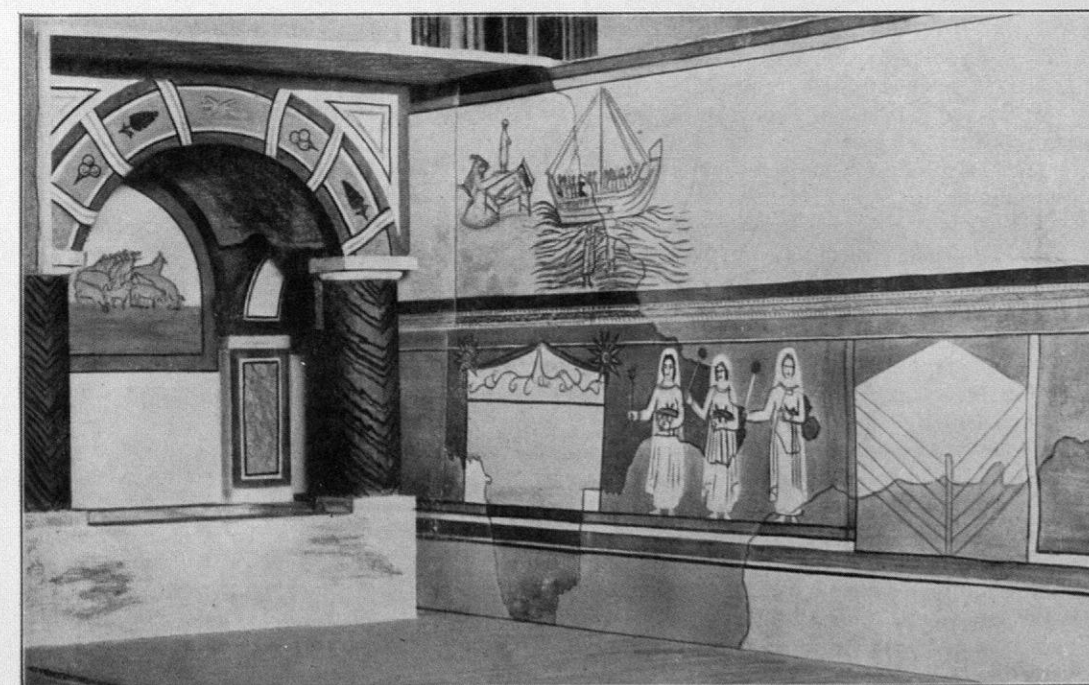


FIG. 1. — Doura-Europos. Baptistère.

D'après *Excavations at Doura-Europos*.

qui contribuent efficacement à l'interprétation des peintures murales du baptistère de Doura. Mais son identification de la fresque des vierges sages de la parabole ne saurait être maintenue. C'est parce que nous en avons la *certitude* que nous croyons devoir le dire ici, sur les pages qui suivent immédiatement l'article de Gabriel Millet. Lui-même d'ailleurs n'aurait pas manqué de s'en convaincre, s'il avait connu les deux documents — une miniature mozarabe et un tissu copte — que nous publions ci-dessous.

La peinture de Doura figure indubitablement les saintes Maries au Tombeau du Christ. Mais si bien des auteurs l'ont vu avant nous ⁽¹⁾, et que nous-même nous avons déjà proposé cette interprétation ⁽²⁾, les données dont nous disposons maintenant nous permettent de préciser la signification de l'image et d'écarter certaines hypothèses, bien qu'elles aient été proposées par nous-même (1946) ⁽³⁾ ou suggérées par la regrettée Jeanne Villette ⁽⁴⁾ et par M. René Louis ⁽⁵⁾.

Deux particularités de l'image de Doura ont fait douter de son identification avec la scène des saintes Maries au Tombeau du Christ : 1° l'objet dans lequel on reconnaît un sarcophage — si cela en est un — est fermé, tandis que — selon les évangiles — la visite des saintes Maries au Tombeau leur fait justement constater que celui-ci est ouvert ; 2° ni l'ange (les anges) qui annonça la Résurrection aux saintes Maries, ni les gardes endormis devant la porte du Tombeau ne sont représentés sur ce panneau. Impressionnés par ces écarts de l'iconographie habituelle de la scène (telle qu'on la connaît d'après les images *postérieures* aux travaux de Constantin au Golgotha), les uns, comme M. W. Seston ⁽⁶⁾,

⁽¹⁾ P.V.C. BAUR, *The Paintings in the Christian Chapel*, in *Excavations at Dura Europos, Fifth season* (1943), p. 270 et suiv. ; M. I. ROSTOVITZ, *Dura and its Art*, Oxford, 1938, p. 132. — Voir aussi l'étude de J. VILLETTE citée ci-dessous, note 4.

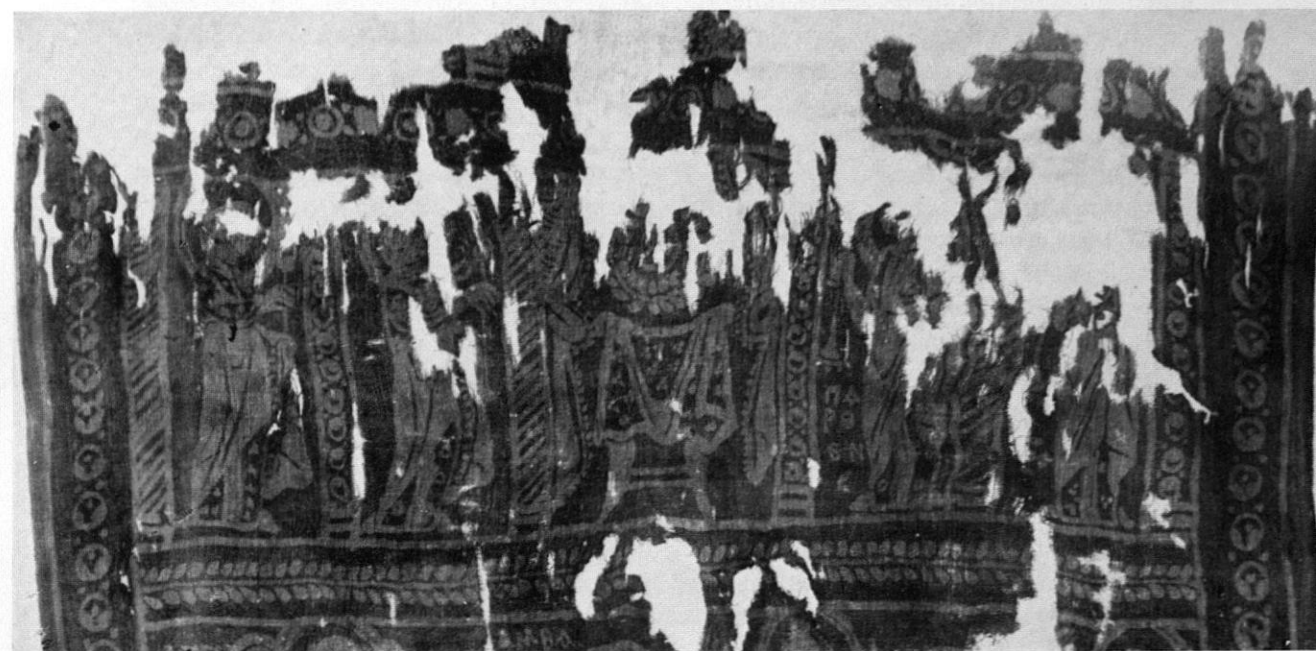
⁽²⁾ A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. II : *Iconographie*. Paris, 1946, p. 261-264.

⁽³⁾ *Ibid.* : hypothèse d'un lien symbolique entre les deux étoiles du sarcophage et les deux anges apparus aux Maries, selon Luc.

⁽⁴⁾ J. VILLETTE, *Que représente la grande fresque de la maison chrétienne de Doura?*, in *Revue biblique*, LX, 1953, p. 398 et suiv. Même hypothèse que chez moi : étoiles = symboles des anges ; mais affirmée avec plus de force et à l'exclusion de l'idée d'une influence de l'iconographie antique des étoiles qui désignent la présence du divin : cf. étoiles de la théophanie des Dioscures ou d'un empereur. Si j'abandonne actuellement l'hypothèse des étoiles = anges (voir *infra*), je continue à penser que l'usage iconographique des étoiles-signes théophaniques a pu non pas appeler la représentation des étoiles au-dessus du sarcophage de la fresque de Doura, mais contribuer à les rendre particulièrement importantes (voir *infra*).

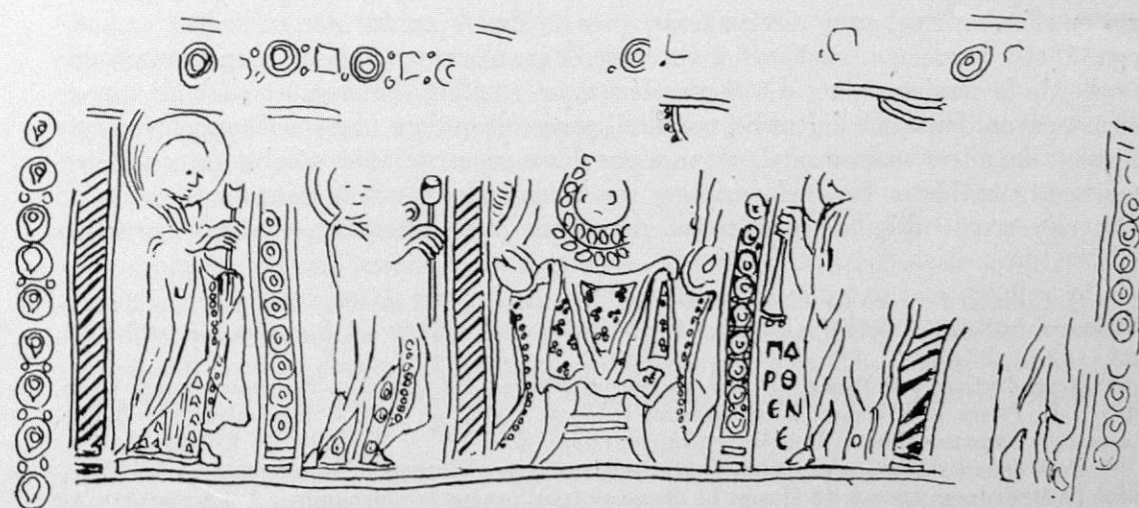
⁽⁵⁾ R. LOUIS, *La visite des saintes femmes au tombeau dans le plus ancien art chrétien*, in *Recueil publié à l'occasion du Cent-cinquantième de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1954, p. 109 et suiv. Hypothèse d'une représentation non pas de la Résurrection du Christ, à travers la vision des Maries, comme c'est le cas partout ailleurs, mais simplement de la visite des Maries au Tombeau — épisode qu'on aurait relevé, à cause de l'importance dans l'antiquité des visites rituelles aux tombeaux. L'auteur n'a pu citer aucun autre exemple d'une pareille image, qu'il veut distincte de la figuration de la Résurrection. En fait elle n'a jamais existée. On verra plus loin que, même en choisissant pour l'illustrer un moment antérieur à l'apparition des anges, les iconographes représentaient bien la Résurrection.

⁽⁶⁾ *L'église et le baptistère de Doura-Europos*, in *Annales de l'École des Hautes Études de Gand*, I, 1937, p. 168 et suiv.



a.

(Phot. du Musée.)



b.

FIG. 2. a et b. — Photographie et dessin d'un tissu copte au Royal Scottish Museum, Edimbourg.

ont pensé pouvoir reconnaître dans la peinture en question une procession de néophytes, pendant la célébration de la fête des lumières. Mais il suffit de rappeler que, sur la fresque, on ne voit que des femmes, pour rejeter cette hypothèse : car toute procession de néophytes devait nécessairement comprendre des fidèles des deux sexes. D'autres, comme G. Millet, et avant lui O. Casel, E. Weigand, J. Pijoan, optèrent pour la parabole des vierges sages⁽¹⁾, et M. Millet trouvait un argument nouveau, en faveur de son interprétation, dans la forme singulière de l'objet vers lequel se dirigent les femmes : pour lui ce n'était pas un sarcophage, mais bien un édifice qu'il identifiait avec la « maison du Fiancé » des vierges sages.

Pour accepter ou réfuter cette identification avec les vierges de la parabole, il faudrait pouvoir comparer l'iconographie de la fresque de Doura à des images paléochrétiennes indiscutables de ce même sujet. Or, il y en a deux qui le figurent sûrement : une fameuse miniature du *Rossanensis* (vi^e siècle)⁽²⁾, et un tissu copte historié (images imprimées) au Royal Scottish Museum (v^e siècle). Les deux exemples offrent des versions très différentes : image « réaliste » sur la miniature où les vierges sages s'avancent au milieu du jardin paradisiaque, tandis que le Christ se tient auprès d'elles, mais leur tourne le dos pour s'adresser — à travers la porte fermée du Paradis — aux vierges folles restées en dehors. Sur le tissu⁽³⁾ (fig. 2, a et b), le même sujet est représenté d'une façon abstraite et d'allure monumentale : le Paradis y est au milieu, et c'est un édifice où, derrière les rideaux écartés, s'élève seul le trône de Dieu (Dieu est remplacé par une couronne). Symétriquement, deux vierges s'en approchent de chaque côté : à droite du spectateur, les vierges folles se distinguent par leurs torches renversées, tandis que leurs compagnes « sages », à gauche, les tiennent bien droites. L'ordonnance symétrique et monumentale (colonnes) de cette image fait penser à une peinture murale, et notamment à un décor d'abside, comme il y en a eu effectivement, au ix^e siècle à Gorze près de Metz⁽⁴⁾, au xii^e siècle à Pedret, en Catalogne⁽⁵⁾ et à Summaga, en Vénétie. Or si rien dans l'iconographie du tissu ne ressemble à celle de la miniature, un détail caractéristique leur est commun, et c'est lui qui ne permet aucun doute sur l'identification des figures sur le tissu : les *lumina* que les vierges tiennent dans leur main droite sont non pas des cierges, mais des torches (avec un élargissement sensible en haut). Les vierges sur la miniature tiennent dans l'autre main un petit vase rempli d'huiles aromatisées, détail que je ne retrouve pas sur le tissu (pas

⁽¹⁾ O. CASEL, in *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, XII, 1931, p. 74 et suiv. ; XIII, 1936, p. 311. — E. WEIGAND, in *Byz. Zeit*, XXVII, 1937, p. 240 ; XXVIII, 1938, p. 584. — J. PIJOAN, in *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 594.

⁽²⁾ Reproductions : A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Rome, 1907, pl. IV ; H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, II, Paris, 1934, pl. 141. — En couleur : A. GRABAR, *La peinture byzantine (Skira)*, Genève, 1954, p. 163.

⁽³⁾ Nous sommes heureux de pouvoir en reproduire une photographie que nous devons à l'amabilité de M. l'administrateur du Musée. Le dessin au trait, par notre collaborateur A. KHATCHATRIAN, est destiné à guider le regard du spectateur sur la photographie de ce tissu assez mal conservé. Cf. une description de cette pièce dans *The Burlington Magazine*, XXVII, p. 104 et 168.

⁽⁴⁾ Mention dans un texte : J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen Karol. Kunst*, n° 900.

⁽⁵⁾ *Ars Hispaniae*, VI (1950), fig. 34. Cf. tympan à Oganavank, Arménie (1217) [publ. A. Jakobson].

plus d'ailleurs que sur une miniature des cinq vierges sages, dans le manuscrit des sermons de saint Grégoire Nazianze, Ambros., 49-50, ix^e siècle⁽¹⁾).

Sur le tissu, à côté de la première des vierges à droite du Trône, on lit ΠΑΡΘΕΝΕ (*sic*). Or, ce mot, isolé, nous est précieux parce qu'il nous permet de reconnaître, définitivement, les vierges sages dans les figures féminines d'une fresque du iv^e siècle (?) à El-Bagawat, dans la Grande Oasis d'Égypte (art. Millet, fig. 2). Accompagnées de la même inscription, elles s'avancent processionnellement vers un édifice à fronton précédé d'un escalier monumental, qui n'est autre que le Paradis (en palais ou sanctuaire). Au lieu des torches, elles tiennent des cierges allumés. Le nombre de sept de ces figures ne devra plus arrêter les commentateurs de cette peinture, car sur le tissu, où il s'agit sûrement des vierges de la parabole (torches dressées, torches renversées), les vierges sages comme les vierges folles ne réunissent pas davantage le nombre requis de dix (mais seulement de deux dans chacun des deux groupes).

L'iconographie paléochrétienne de la parabole ne tenait donc pas spécialement au nombre exact des vierges sages et des vierges folles. Mais le sujet lui-même, parce que symbole eschatologique, a connu un succès considérable qui explique la variété des versions iconographiques qu'on lui connaît, à cette époque. Version du *Rossanensis* (un peu plus tardive sûrement) transpose l'histoire dans l'ère future et la situe aux portes du Paradis, où se tient le Christ. Cette miniature a une certaine allure monumentale, et une ordonnance assez symétrique qui serait surtout à sa place sur un mur d'église. La fresque absidiale de Pedret en Catalogne (aujourd'hui au Musée de Barcelone) offre une ordonnance assez semblable, quoique renversée (vierges folles à droite). La procession des vierges à Doura, quoique unilatérale, a une allure bien plus monumentale encore, et fait penser aux longues processions de saints et de saintes, sur les murs de Saint-Appolinare Nuovo, à Ravenne, ou encore aux apôtres de l'Eucharistie, dans les absides byzantines du Moyen Âge (ici aussi une miniature du *Rossanensis* annonce — ou plutôt elle reflète — cette ordonnance des absides). Mais c'est le tissu copte d'Édimbourg qui offre la version la plus suggestive, quant aux modèles possibles des peintures d'églises qu'elle pourrait refléter : car le siège avec la nappe qui le recouvre et la couronne qui le surmonte (la couronne renfermait probablement une croix, indistincte actuellement) fait penser à un trône de Dieu et à un autel, et les rideaux qui l'encadrent soulignent le caractère sacré de cet objet, présenté comme une théophanie. L'image d'un trône de ce genre, avec ses rideaux à sa place normale sur le mur ou dans la voûte d'une abside d'église, et alors les deux processions de vierges, symétriques, se situent naturellement sur les parties latérales de la même abside. L'hypothèse est d'autant plus plausible que, au ix^e et xii^e siècle, c'est bien sur le mur incurvé de l'abside que ce sujet était déployé, à Gorze près de Metz et l'est encore à Pedret et à Summaga.

Grâce au tissu copte d'Édimbourg nous nous rendons compte mieux qu'autrefois de ce qu'étaient les représentations paléochrétiennes de la parabole des vierges sages et folles.

⁽¹⁾ A. GRABAR, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (Ambrosianus 49-50, p. 778), I, Albin, Paris, 1943, pl. LXXIV.

Nous n'en sommes que plus à notre aise, pour ne pas leur joindre la fresque du baptistère de Doura, qui représente indubitablement les saintes Maries au Tombeau. On verra les arguments nouveaux et décisifs en faveur de cette identification. Mais avant d'en discuter, rappelons l'élément de l'image de Doura qui exclut l'hypothèse d'une illustration de la parabole : c'est évidemment le grand sarcophage vers lequel se dirigent les femmes ; car avec sa paroi continue dépourvue de toute ouverture et de toute organisation architecturale (pas de colonnes, de pilastres, ni même de corniche, socle, moulures), il ne saurait être question d'un édifice, contrairement à ce qu'avait admis M. Millet⁽¹⁾. En revanche, le petit côté d'un sarcophage ne pouvait être figuré autrement : paroi massive et nue, couvercle à dos d'âne décoré d'un ornement et muni d'acrotères. Ce sont des caractères banals de bien des sarcophages d'époque romaine, et les dimensions de celui de la fresque, par rapport aux figures, n'ont rien d'exceptionnel : n'importe quel musée lapidaire conserve des exemples de ces sarcophages énormes.

Cependant, le sarcophage de la fresque offre une particularité qui est très rare en iconographie : tandis que partout où l'on figure un sarcophage (résurrection du Christ et de Lazare ; morts sortant des tombeaux lors de la deuxième parousie, etc.), on en montre l'un des côtés longs, c'est l'un de ses petits côtés qui apparaît à Doura. Or, rien n'est moins surprenant, lorsqu'on se souvient qu'il s'agit d'une peinture du début du III^e siècle, dans un pays sémitique, car l'usage juif et syrien a été de déposer les corps des morts dans des tombes creusées perpendiculairement à la paroi des hypogées ; ce qui signifie que les sarcophages introduits dans ces *loculi* ne pouvaient être vus normalement que par l'un de leurs petits côtés. Certes, l'usage des arcosols sous lesquels on installe les sarcophages (en longueur) n'a pas été sans s'étendre à la Palestine et la Syrie, mais la manière d'enterrer propre à la région était celle que je viens de rappeler. Or si rien n'est plus naturel qu'un reflet des usages sémitiques, dans une image chrétienne exécutée à Doura au III^e siècle, retenons cette première indication sur le caractère local des aménagements de la tombe du Christ, telle que la figure la fresque de Doura.

On trouve plusieurs confirmations de la justesse de ce rapprochement. D'abord en ce qui concerne l'emplacement du seul motif de décor, sur le sarcophage : sur les petits côtés des sarcophages palestiniens le décor est limité parfois au couvercle, et on voit d'autre part, au-dessus de l'entrée des tombes rupestres, en Palestine, un petit fronton rempli d'ornements sculptés⁽²⁾, qui s'apparentent au motif sur le sarcophage de la fresque de Doura. C'est parmi les petits frontons décoratifs des tombes, aux environs de Jérusalem⁽³⁾, qu'on retrouve aussi le modèle des acrotères garnis d'étoiles qui apparaissent sur le sarcophage de la fresque (fig. 3). Je reproduis un exemple d'acrotères sur ces monuments funéraires palestiniens : ils y supportent, posées sur les acrotères, des rosettes à huit éléments, du genre de celles qui figurent si souvent (au nombre de deux ou de plusieurs) sur les sarcophages et les ossuaires juifs des premiers siècles de notre ère,

⁽¹⁾ Voir *supra*, p. 1 de ce recueil.

⁽²⁾ Exemples : Carl WATZINGER, *Denkmäler Palestinas*, II. Leipzig, 1935, pl. 28, fig. 63, 64, 65 ; pl. 29, fig. 66, p. 59 et suiv.

⁽³⁾ Jérusalem, tombe au Nord de celle dite du Juge : *ibid.*, pl. 28, fig. 65, p. 64.

et auxquelles on accorde ou on refuse une signification symbolique⁽¹⁾. Le peintre chrétien de Doura semble avoir attribué une importance particulière aux deux étoiles des acrotères du sarcophage du Christ, et en les faisant briller il pensa certainement à celui dont le corps fut déposé dans ce sarcophage. Mais une fois constaté que le sarcophage vu par le petit côté reflète un usage funéraire sémitique, on ne saurait douter du lien entre les étoiles des acrotères de Doura et les rosettes des acrotères des tombes juives plus ou moins contemporaines (cf. l'exemple ci-dessus). On devrait partir de cette constitution, qui est

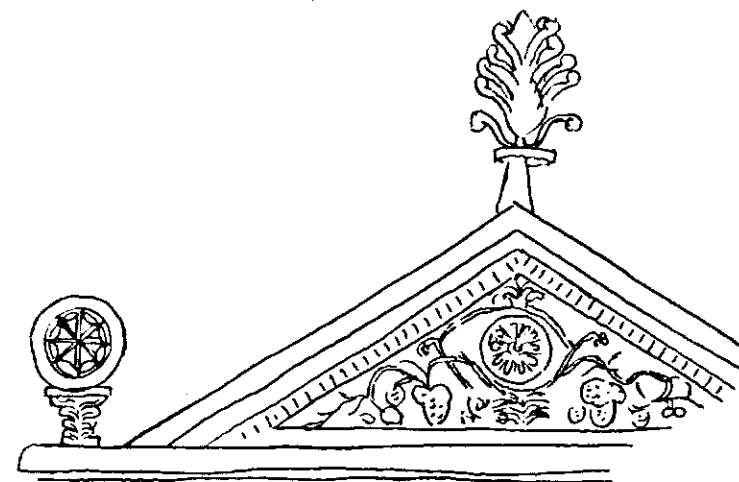


FIG. 3. — Fronton d'une tombe près de Jérusalem

sûre, tandis que les rapprochements que j'avais proposés autrefois (étoiles du sarcophage, étoiles théophaniques de l'iconographie impériale et païenne) ne devraient servir qu'à expliquer peut-être l'importance accordée par le peintre au motif préexistant des acrotères à rosettes-étoiles.

Notre observation sur la présentation du sarcophage *conformément aux usages sémitiques* nous conduit à une autre remarque. Au III^e siècle, avant les constructions constantiniennes sur le Golgotha, on ne pouvait imaginer le Saint-Sépulcre qu'à travers les passages de l'Évangile qui en parlent à l'occasion précisément de la visite qu'y firent les saintes Maries, puis de celle des apôtres. Or, dans Marc (xvi, 1 et suiv.) et Luc (xxiv, 1 et suiv.), plus précis, la topographie des lieux est claire : les Maries pénètrent à l'intérieur de la tombe creusée dans le roc où le corps du Christ fut déposé l'avant-veille. Cette tombe était donc assez grande pour qu'elles puissent s'y tenir toutes les trois, et c'est là, comme dans un hypogée antique, que devait s'ouvrir le *loculus* qui renfermait le corps du Christ. C'est

⁽¹⁾ *Ibid.*, pl. 29, fig. 67, 68 ; pl. 30, fig. 69, 70. Sur une étoile symbolique (eschatologique) au-dessus d'une image du Temple, entre Soleil et Lune, H.W. BEYER et H. LIETZMANN, *Jüdische Denkmäler I. Die jüdische Katakomben der Villa Torlonia in Rom*, Berlin-Leipzig, 1930, p. 22-24, pl. 12, 13.

pourquoi les Maries, selon ces mêmes évangélistes, ne constatèrent la disparition du corps du Christ qu'une fois entrées dans la tombe (tandis que, selon Jean, xx, 5-6, on pouvait voir le linceul du Christ depuis l'entrée de la tombe, même sans y entrer, mais en s'inclinant; mais on pouvait y entrer également). Le cercueil, s'il y en avait un, devait alors se présenter aux Maries par le petit côté, puisque la manière juive était de le poser perpendiculairement à la paroi de l'hypogée. Autrement dit, pour apercevoir le petit côté du sarcophage du Christ, dans son hypogée, il fallait se trouver à l'intérieur de la grotte de la tombe. On s'explique dès lors : 1° les cierges allumés des Maries — détail qui manque, et pour cause — dans toutes les images de la même scène selon les versions post-constantiniennes, qui imaginent un Saint-Sépulcre en mausolée (la rotonde élevée au iv^e siècle est à l'origine de cette iconographie) : s'avancant au grand jour (le matin, selon les évangélistes)⁽¹⁾, elles n'ont aucun besoin de cierges. Mais avant Constantin et ses fondations auprès du Saint-Sépulcre, on avait moins de raison de figurer l'extérieur de la tombe, mais plutôt, en suivant Marc et Luc, figurer l'intérieur et par conséquent imaginer le Saint-Sépulcre comme le fit le peintre de Doura : les Maries sont surprises à l'intérieur de l'hypogée au moment où elles aperçoivent le sarcophage, dans un *loculus*. Le fond rouge pourpre de cette scène (exceptionnel) correspond certainement au désir de figurer l'obscurité qui régnait dans le souterrain (voir *infra*); 2° l'absence des soldats est normale, étant donné que les gardes se trouvaient devant l'entrée de la tombe, tandis que la peinture en montre l'intérieur. Et si l'ange ou les deux anges qui apparurent aux saintes Maries à l'intérieur de la tombe n'apparaissent pas non plus sur la fresque de Doura, cela n'est pas plus surprenant que l'absence des soldats. Car le peintre s'il suivait le texte des évangélistes Marc et Luc pouvait retenir, soit le moment où, entrées dans la tombe, les Maries n'y trouvaient pas le corps du Christ (Luc, xxiv, 1-3), soit le moment qui suit (Luc, xxiv, 4 et suiv.), lorsqu'elles virent apparaître les anges et écoutèrent leur explication de l'absence du corps de Jésus. Nous sommes habitués à l'iconographie qui s'installe vers le v^e siècle, et qui choisit la deuxième de ces étapes. Mais la première étape n'est pas moins légitime, et au fond c'est elle qui met en évidence le témoignage direct des saintes Femmes attestant l'absence du corps dans le tombeau; tandis que l'iconographie postérieure relève le témoignage non pas des Maries mais des anges.

Dans les deux cas, il s'agit évidemment d'une démonstration de la Résurrection du Christ, qui — contrairement à ce qu'a pensé R. Louis (voir *supra*, p. 10, n. 5) — est le seul sujet de toutes les figurations de la visite des Maries au tombeau. Pour s'en convaincre — s'il le fallait — il faut examiner une miniature du Psautier Chludov, qui figure la même scène (fig. 4). Dans cette illustration du psaume XLIII (XLIV), 23-24, que

⁽¹⁾ A l'aube, selon Matthieu, Marc, Luc. Seul Jean signale xx, 1 qu'il faisait encore sombre (mais pour Jean, Marie-Madeleine a été seule pour visiter le tombeau). Les iconographes qui, après le iv^e siècle, ont représenté les deux Maries *en dehors* de la Tombe ont dû suivre principalement Matthieu qui, xxviii, 1-6, surtout 6, fait comprendre que l'ange s'adressa aux Maries qui étaient devant la tombe et non pas à l'intérieur. Le même passage parle des soldats immobilisés par la lumière et de l'ange qui, après avoir écarté la pierre de l'entrée, s'était assis sur cette pierre. Tout ceci se situe en dehors de la tombe, où les Maries ne sont entrées qu'après avoir entendu l'ange (xxviii, 6).

je crois inédite, les saintes Femmes se trouvent auprès d'un tombeau-mausolée (rotonde à coupole), qui s'inspire naturellement de la rotonde constantinienne. Et comme elles s'y trouvent *devant* la tombe, on aperçoit, à côté des Maries, les gardes endormis (contrairement à la fresque de Doura, qui montre les Maries à l'intérieur de la tombe, et par conséquent dans un local où les soldats ne sont pas). Sur la peinture du Psautier, on



FIG. 4. — Moscou, Musée historique.
Psautier Chludov, fol. 44.

représente deux moments successifs, mais les deux antérieurs à l'apparition de l'ange : on les voit d'abord arrivant auprès du mausolée, puis immédiatement après la constatation qu'elles viennent de faire. Ne sachant que penser (Luc, xxiv, 4 début), elles se laissent choir par terre, et s'interrogent en portant une main à la bouche, le mouchoir prêt à essuyer les larmes, et après avoir posé à côté d'elles, par terre, les petits pots d'huile parfumée, désormais inutiles. L'ange apparaîtra l'instant après, mais on ne le voit pas encore. Ce qui n'empêche pas l'imagier de considérer sa peinture comme une évocation de la Résurrection. A preuve, la légende qui l'accompagne, à côté d'une figure de David, auteur des psaumes. La légende est explicite : *Δᾶδ προφητεύει περὶ τῆς ἀναστάσεως*. Autrement dit, à Doura également l'absence de l'ange n'empêche nullement la peinture de figurer la Résurrection. C'est la Résurrection selon le témoignage des Maries qui trouvent le tombeau vide (comme après Constantin il y aura l'image de la Résurrection selon le

témoignage de l'ange aux Maries). Et c'est pourquoi sont caduques les thèses de Jeanne Villette qui voyait dans les étoiles du sarcophage des représentations symboliques des anges, et de René Louis qui supposa un sujet que la tradition iconographique ignore (et pour cause, car sa valeur religieuse serait douteuse), à savoir la *visitatio sepulcri*. Les étoiles ne sont pas les symboles des anges, car l'image de la Résurrection qu'on figure à Doura en exigeait la présence aussi peu que sur la miniature du Psautier Chludov (et sur une autre miniature, voir *infra*); et la scène représentée, malgré l'absence des soldats et de l'ange, figure de plein droit la Résurrection du Christ, et rien d'autre. Il n'y a que ce sujet essentiel d'ailleurs qui pourrait justifier l'échelle particulièrement grande de cette peinture (par rapport à d'autres, sur les murs du baptistère de Doura).

Il n'y a qu'un détail qui pourrait s'inscrire en faux contre mes conclusions (mais aussi contre les thèses de tous ceux qui reconnaissent dans la fresque un épisode quelconque de la visite des saintes Maries au Tombeau) : le sarcophage du Christ est représenté fermé, son couvercle étant à sa place. Certes, en figurant l'intérieur de la tombe-hypogée, on n'avait pas à figurer la pierre roulée mentionnée dans les évangiles, puisque cette pierre était en dehors de l'hypogée (plus tard, on la figura toujours, parce qu'on prit le parti de montrer l'extérieur de la tombe sous la forme du mausolée constantinien). Mais ayant eu l'idée de représenter les Maries après qu'elles aient pénétré dans l'hypogée (ce qui est strictement conforme au texte de Marc et de Luc), le peintre du III^e siècle imagina que le corps du Christ y fut déposé dans un cercueil, et rien évidemment n'était plus fréquent à l'époque romaine, quoique les évangélistes ne le mentionnent pas. Et comme ils n'en parlent pas, on n'y lit pas non plus qu'il ait été ouvert au moment où les Maries pénétrèrent dans l'hypogée. Le peintre de Doura figura donc les choses comme elles se présentaient, de son temps, dans n'importe quel hypogée des pays sémitiques qu'il connaissait : à l'intérieur de l'hypogée, on voyait les cercueils par l'un de leurs petits côtés, le reste étant masqué par les parois étroites du *loculus* creusé en profondeur, perpendiculairement au mur de l'hypogée. Plus tard, lorsque des artistes occidentaux donneront à nouveau la forme d'un sarcophage à la tombe du Christ, ils assimileront tombe et sarcophage, et pourront ainsi reconnaître dans la pierre roulée de l'Évangile le couvercle enlevé du sarcophage. Mais c'était là une interprétation qui a été imaginée bien plus tard et loin de la Palestine.

La version archaïque, celle de Doura, qui distingue tombe-hypogée et sarcophage placé à l'intérieur de celui-ci, se heurtait à la difficulté que nous venons de relever : le sarcophage était représenté complet c'est-à-dire fermé, et par conséquent d'une apparence qui ne permettait pas de montrer aux spectateurs l'absence du corps du Christ. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle très vraisemblablement cette iconographie archaïque n'a pas été retenue par la suite, lorsque l'iconographie chrétienne chercha à démontrer plus qu'à raconter. Je ne connais qu'une seule exception. En effet, une miniature mozarabe du X^e siècle (inédiée) reprend le type iconographique de Doura, et nous prouve — on le verra — que le sarcophage fermé ne compromet nullement l'explication de la scène telle que nous la proposons (fig. 5). Au contraire, à cause des légendes qui l'accompagnent, cette miniature la confirme d'une façon péremptoire. La miniature en question figure



(Phot. Bibl.)

FIG. 5. — Florence, Laurentienne. Ashburnham, 17. fol. 57.

au folio 57 d'un recueil des œuvres de saint Ildefonse, archevêque de Tolède † 677, qui appartient à la Laurentienne de Florence (Ashburnham, 17). La peinture qui nous intéresse y accompagne le traité d'Ildefonse sur la « Virginité perpétuelle de sainte Marie », et vient immédiatement après une citation de Luc, xxiv, 1-3 (Migne, *P.L.*, 96, 84), c'est-à-dire du passage qui nous semble avoir été illustré à Doura et qui se termine, avant l'apparition de l'ange, par les mots : *...et ingressae non invenerunt corpus domini Jesu*. Ce texte évoque bien la découverte de la résurrection, et c'est d'ailleurs à cause de cela qu'il est cité par Ildefonse, à côté d'autres faits qui certifieraient la nature divine du Christ. Or, nous y trouvons une peinture — d'un style mozarabe très exprimé, et passablement maladroit — qui iconographiquement aussi s'apparente à la fresque de Doura. Comme rideau de fond, une grosse tache rouge qui — par une série de « tubes d'orgue » parallèles — s'efforce de représenter le rocher dans lequel était taillée la tombe. On notera que cet arrière-plan a la même couleur que le fond dans la fresque de Doura. Mais la miniature mozarabe montre bien qu'il s'agit d'un rocher. Un *loculus* demi-circulaire est taillé dans ce rocher, et un sarcophage le remplit entièrement, tourné vers le spectateur par un petit côté, exactement comme à Doura. Sauf que le couvercle à dos d'âne de Doura est remplacé ici par un couvercle arrondi (ce genre de couvercle également a été d'un emploi courant, pour les cercueils sémitiques⁽¹⁾). Comme à Doura, c'est le demi-cercle (ou le fronton) du couvercle qui, sur la miniature, reçoit l'ornement le plus riche. Mais tandis qu'à Doura, le corps du sarcophage ne reçoit aucune décoration, ici le bord est orné d'une bande décorative, et cette bande décorée souligne le vide, à l'intérieur de ce cadre : sur la miniature, on croit reconnaître un de ses objets ou architectures qui, dans l'art du haut Moyen Âge, sont représentés en partie de l'extérieur et en partie en coupe transversale : le corps du sarcophage apparaît en coupe, tandis que le couvercle est visible de l'extérieur (cf. les architectures dans les images du Pentateuque de Tours, etc.). Pour éviter toute équivoque possible, la légende *sepulcrum* est tracée au-dessus du sarcophage. Deux femmes se tiennent devant le sarcophage et le désignent d'une main, tandis que dans l'autre elles tiennent une bouteille d'huile aromatisée. Pour écarter les derniers doutes quant à l'identité des femmes, tant sur cette miniature que sur la fresque de Doura — on lit entre les deux figures : MARTA ET MARIA PORTANTES AROMATA. Il n'y a que quelques détails qui sont autres qu'à Doura : les femmes, au lieu de s'approcher du sarcophage, se tiennent symétriquement devant lui ; il n'y a pas d'étoiles-acrotères sur le toit du sarcophage ; les Maries ne portent pas de cierges. Tout le reste, c'est-à-dire tout l'essentiel dans cette image mozarabe de la Résurrection, s'appuie indiscutablement sur la même tradition iconographique que la fresque du III^e siècle à Doura sur l'Euphrate.

Cette démonstration aura permis : 1° d'identifier définitivement la scène de Doura, et 2° de constater la survivance de l'art chrétien pré-constantinien dans une œuvre du X^e siècle, en Espagne.

Pourquoi en Espagne ? Je suppose une pénétration de l'iconographie palestinienne,

⁽¹⁾ Sarcophages juifs en plomb, quelques exemples parmi beaucoup d'autres : WATZINGER, *l. c.*, pl. 29, fig. 68 ; pl. 33, fig. 76, 77.

en Espagne à l'époque visigothique et mozarabe, soit directement soit par l'intermédiaire des arts chrétiens d'Égypte et d'Afrique. Une influence de ce genre, à une haute époque, n'étonne pas étant donné les reflets des formes et des techniques orientales sur les monuments de l'architecture et de la sculpture décorative du VI^e et VII^e siècle en Espagne et sur les produits ibériques de l'industrie du bronze⁽¹⁾. Il faudrait d'ailleurs supposer



FIG. 6. — Florence, Laurentienne, Ashburnham, 17, fol. 57 v°.

un apport palestinien à l'iconographie espagnole dès une époque assez reculée, pour qu'elle ait pu conserver, en Palestine même ou ailleurs, dans le pays d'où elle venait, des versions aussi archaïques que l'image des saintes Femmes au tombeau que nous étudions. Nous ne savons certes à quel moment la version pré-constantinienne, celle de Doura, a été abandonnée en Terre Sainte et remplacée par la version avec rotonde du Saint-Sépulcre constantinien que nous connaissons à partir du V^e siècle. Mais dès le

⁽¹⁾ *Ars Hispaniae*, II, p. 247 et suiv., 271 et suiv. ; P. DE PALOL SALELLAS, *Tarrago Hispanovisigoda*, Tarragone, 1953, p. 52 et suiv. ; le même, *l. c.*, p. 127 et suiv. ; le même, *Bronces hispanovisigodos de origen mediterraneo*, I, Barcelone, 1950, p. 16 et suiv., 33 et suiv., 61 et suiv., 141 et suiv.

vi^e siècle, des exemples suffisamment nombreux⁽¹⁾ témoignent de l'unanimité des iconographes qui adoptent la version nouvelle.

Les autres miniatures du manuscrit mozarabe de la Laurentienne me semblent confirmer le lien supposé de leurs types iconographiques avec la Palestine. Plusieurs de ces types d'ailleurs sont aussi exceptionnels que la version de la scène avec les saintes Maries, et cette originalité pourrait avoir la même origine : à savoir, l'art chrétien pré-constantinien d'Orient. Voici quelques exemples de ces images originales, toutes inédites.

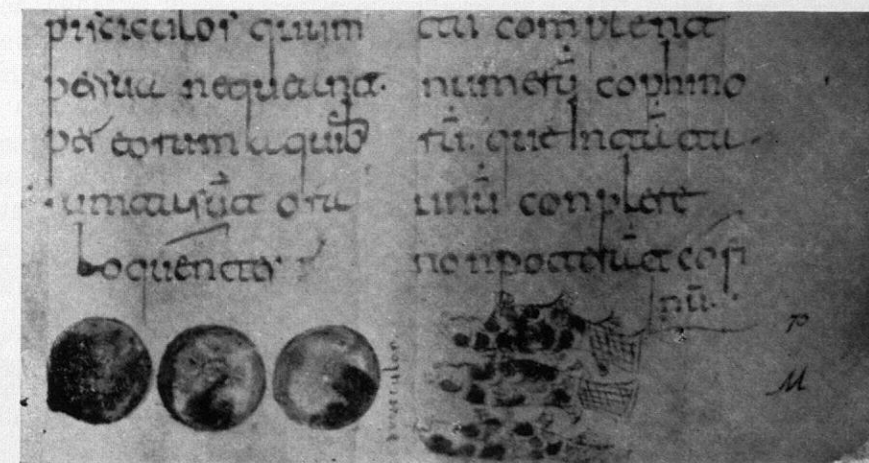
Fol. 57 v^o. Au revers de la page qui présente les saintes Maries au Tombeau, celui-ci est représenté une deuxième fois (fig. 6). Après avoir évoqué le témoignage des Maries qui ne trouvèrent pas le corps de Jésus dans son tombeau, Hildesheim entreprend de confirmer la réalité de la résurrection du Christ en évoquant l'histoire de Jonas : Jonas n'annonça-t-il pas la Passion et la Résurrection de Jésus ? *Sicut enim Jonas fuit tribus diebus et tribus noctibus in ventre ceti, ita erit et Filius hominis in corde terrae, id est in sepulcro. Post quod triduum, sicut ille belluam, ita sepulcrum iste reliquit.* A son tour, l'illustrateur représente, côte à côte, Jonas dans la baleine et le Christ dans son tombeau. La légende se borne à dire : *D(omi)n(u)s Ihesus reco(n)ditus in sepul(crum).* Mais ces deux images sont très particulières : l'une et l'autre supposent un spectateur placé au-dessus de la baleine et au-dessus de la tombe du Christ, qu'il voit ainsi comme sur un plan, et en apercevant en outre, à travers le corps du poisson et le couvercle du cercueil, Jonas et Jésus, l'un et l'autre couchés sur le dos, en attitude frontale. Les deux personnages sont revêtus de leur costume qui semble comporter un pantalon : sa présence est certaine pour le Christ et probable pour Jonas ; le premier est étendu sur un tissu qui a la silhouette singulière d'un « cocon », avec une pointe à chaque extrémité ; du second, on ne voit que l'avant-corps, le bas de la figure se terminant en queue d'abeille ou d'un autre insecte. Je ne distingue pas assez le dessin des mains, pour décider si, dans les deux cas, la main droite tient un objet ou pas. Retenons que le sépulcre du Christ est un sarcophage, le même en principe qui apparaît sur la miniature précédente. Sur le côté long, en haut de l'image, un fragment de la paroi semble enlevé, et c'est lui peut-être qui — un peu trop réduit — est représenté au-dessus. Faut-il y voir un essai d'imaginer l'ouverture par laquelle le Christ ressuscité aura à quitter le sarcophage ? Je ne connais pas d'analogie à cette figuration singulière, qui aurait pu avoir pour modèle un dessin schématique du tombeau du Christ, dans le genre de ceux dont le pèlerin Arculfe accompagna sa relation de voyage en Terre Sainte, ou dans le genre de la carte en mosaïque de Madaba. Pour imaginer les modèles possibles des miniatures du monument mozarabe, il ne faudrait que garnir de quelques personnages les images schématiques de ces deux séries de figurations abstraites, toutes liées aux sanctuaires de la Palestine.

⁽¹⁾ Exemples célèbres : ampoules de Monza, une miniature de l'Évangile syriaque de Rabula à Florence. Mais dès le v^e siècle, on a dû représenter la scène des saintes Femmes au Tombeau avec une rotonde inspirée par l'édifice constantinien. A preuve les répliques occidentales de cette version dont certaines remontent bien au v^e siècle : je pense à certains ivoires célèbres, comme ceux de la collection Trivulzio à Milan ou de Munich. Reproductions dernièrement : F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 33, nos 110, 111.



(Phot. Bibl.)

FIG. 7. — Florence, Laurentienne, Ashburnham, 17, fol. 69 v^o.



(Phot. Bibl.)

FIG. 8. — Laurentienne, Ashburnham, 17, fol. 70.

C'est de la même façon que le miniaturiste mozarabe représenta certains miracles du Christ, en suivant Ildefonse qui les cite comme des témoignages sur la divinité véritable de Jésus. Fol. 69 v°, les Noces de Cana (Ildefonse, Migne, *P.L.*, 96, 91) [fig. 7] sont évoquées à l'aide d'une figure de profil (je n'ai pas pu déchiffrer son nom? inscrit au-dessus, dans un cercle de forme irrégulière) qui verse l'eau dans une amphore, et par deux rangées de ces amphores complétées par une aiguière. L'accent est visiblement porté sur ces vases alignés et qui se profilent sur le fond blanc du parchemin, d'une façon très abstraite.

Cette même tendance est encore plus exprimée sur la peinture du fol. 70 (fig. 8), où il est question du miracle de la Multiplication des Pains et des Poissons (Migne, *P.L.*, 96, 91). Cette fois aucun personnage ne vient s'ajouter à la représentation de trois pains et de trois poissons [légende : *piscicules* (sic)]. Les pains sont alignés dans le sens horizontal et les poissons, dans le sens vertical.

D'où vient cette façon conventionnelle de figurer les miracles du Christ? Je n'hésiterais pas à proposer la Palestine. C'est là, en effet, et précisément dans l'église de la Multiplication des Pains et des Poissons, dans l'Heptapégon près de la mer Morte, qu'on trouve un premier parallèle à l'iconographie des miniatures mozarabes : dans le pavement du chœur de cette église qui s'élevait sur l'emplacement du miracle du Christ, les fouilles ont fait découvrir une pierre qui passait pour la relique du lieu, la *lapis super quem Dominus panem posuit*, selon le pèlerin Pierre le diacre, et, à côté, une mosaïque qui figure deux poissons et un panier avec des pains ronds marqués d'une croix⁽¹⁾. J'ai eu l'occasion déjà de relever l'intérêt de cette image de pavement qu'on a voulu dater de 400 environ : elle servait à évoquer l'événement miraculeux commémoré par le sanctuaire même où elle se trouvait⁽²⁾.

Or, il semble bien que ce genre d'images qui représentaient la relique d'un lieu saint ou un objet qui avait eu à jouer un rôle dans l'événement commémoré par ce lieu saint, était particulier à la Palestine. Sans oublier les « martyria » constantiniens qui trouvèrent leur place dans l'iconographie évangélique, en vertu de ce principe (mais qui constituaient autant d'anachronismes), relevons surtout certaines images de la carte de Madaba en Transjordanie (vi^e siècle). Car ces images montrent précisément les objets-témoins : ainsi, à Galgala, près d'un oratoire, on a représenté en deux rangées superposées les douze pierres qui, du temps de Josué, avaient permis aux Juifs de traverser le Jourdain⁽³⁾ ; de même, auprès de leurs *memoriae* respectives, sont représentés, le puits où l'apôtre Philippe baptisa l'eunuque de Candace⁽⁴⁾, et le chêne de Membré⁽⁵⁾. L'arbre est schématique, mais d'un aspect ordinaire, tandis que le puits du baptême de l'eunuque est un cercle régulier ; on l'a donc figuré comme s'il était vu d'en haut, exactement comme

⁽¹⁾ A. M. SCHNEIDER, *Die Brotvermehrungskirche von Et Tabga am Genesarethsee und ihre Mosaiken*, Paderborn, 1934, pl. 1.

⁽²⁾ GRABAR, *Martyrium*, II, p. 160 et suiv., pl. 160.

⁽³⁾ Dernière édition : *The Madaba Mosaic Map with Introduction and Commentary* by Michael Avi-JONAH, Jérusalem, 1954, pl. 1.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pl. 8.

les pains et les poissons que nous avons observés plus haut (église de l'Heptapégon et notre miniature mozarabe), ou encore comme les douze pierres du Galgala, sur la carte.

Cette méthode iconographique nous offre le pendant graphique aux démonstrations verbales d'un Ildefonse, et trois siècles plus tôt, en Palestine, d'un Cyrille de Jérusalem, lorsqu'ils évoquaient des miracles et des objets-témoins de la divinité du Christ : ils ne les décrivaient pas, mais les rappelaient par quelques mots incisifs. De même cette iconographie « citait » elle aussi, à sa manière, mais de façon à les graver dans la mémoire, les images-vedettes qu'il fallait. Il est caractéristique que, dans le traité d'Ildefonse, ces figurations correspondent à des phrases qui commencent par *vide* : (pour Cana) *vide... insigne miraculum...* ; (pour la Multiplication) *vide panes et pisciculos*. On pourrait imaginer une invitation semblable adressée au spectateur des images-vedettes de la carte de Madaba, et inversement supposer que l'illustrateur éventuel des catéchèses de saint Cyrille de Jérusalem aurait présenté sous la même forme lapidaire les témoins de la divinité de Jésus qu'il énumère, à l'intention de son auditoire juif. De pareilles illustrations des sermons de Cyrille n'ont peut-être jamais existé⁽¹⁾, mais le traité d'Ildefonse s'adresse, lui aussi, aux Juifs et rentre ainsi dans la même catégorie d'écrits polémiques anti-juifs que les catéchèses célèbres de Cyrille de Jérusalem. Il se pourrait que l'œuvre que l'archevêque de Tolède écrivit au vii^e siècle dépende même, d'une façon quelconque, des homélies de Cyrille ou, plus généralement, de la tradition palestinienne de la polémique anti-juive. Si c'était le cas, la parenté iconographique entre illustrations du livre d'Ildefonse et images paléochrétiennes de Terre Sainte s'expliquerait particulièrement bien. En attendant, il reste le fait — certain — de cette parenté iconographique.

Je m'empresse d'ajouter que, en Palestine comme en Espagne, à cette haute époque, tous les sujets évangéliques n'étaient pas nécessairement présentés de cette façon abstraite. L'exemple des saintes Femmes au Tombeau nous l'a rappelé tout à l'heure, et il serait facile de multiplier les exemples de types iconographiques créés en Terre Sainte, auprès des *memoriae*, et reproduits dans la même intention que les images-vedettes schématiques, mais ayant conservé les caractères d'une image habituelle. Dans le manuscrit mozarabe de la Laurentienne, l'Annonciation à la Vierge, l'Adoration des Mages (partiellement), l'Annonce à Joseph, et quelques autres sujets sont traités de cette même façon : il s'agit, je pense, de sujets où il était difficile de remplacer la scène par des objets-témoins. Inversement — et là je ne vois de contrepartie orientale que dans des œuvres plus tardives — l'illustrateur mozarabe recourt à des images-vedettes, pour relever les objets-symboles de la Vierge ou du Christ : la *Porte fermée* selon Ézéchiél (fol. 23 v°), la *Montagne* selon Isaïe, II (fol. 25 v°) et la *Pierre* selon Daniel, II (fol. 38 v°). Chacune de ces figures de comparaison a été isolée et présentée en image spéciale : une porte, un rocher et un autre rocher. Ce sont encore des peintures-hiéroglyphes ou figures-vedettes. Par analogie

⁽¹⁾ Sur les images des objets-témoins des théophanies, en Terre Sainte, et la méthode de démonstration de saint Cyrille de Jérusalem, qui en parle dans ses Catéchèses, voir nos observations : *l. c.*, II, p. 155-159.

avec les autres images-vedettes, il est probable que ce genre aussi a son origine en Palestine.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de tous les aspects de l'illustration du manuscrit mozarabe de la Laurentienne, qui comporte même des peintures que nous n'avons pas eu à mentionner. Mais il convient de relever un trait essentiel qui caractérise toutes les miniatures du manuscrit, y compris les images qui nous intéressent principalement, en commençant par les saintes Maries au Tombeau. Toutes ces images ont subi une influence sensible de l'art musulman contemporain. Elle se manifeste dans les formes des architectures que représente le peintre, dans certains ornements spécifiques qu'il emploie, et même dans le dessin des figures : silhouette des personnages (voir portraits d'Ildefonse, au dos rond), et même traits des visages⁽¹⁾. Quelques miniatures archaïques et surtout la céramique historiée mésopotamienne (Bagdad) du x^e siècle nous donnent une idée des peintures musulmanes que l'illustrateur mozarabe du manuscrit de la Laurentienne a voulu imiter. Les miniatures de ce manuscrit, si rudimentaires qu'elles soient, pourraient nous apporter bien d'autres renseignements utiles sur l'histoire de la peinture, en Espagne et en Italie méridionale, dans les pays de l'Islam et chez les chrétiens d'Orient. J'espère y revenir.

Ce que les peintures de ce manuscrit nous ont permis de constater n'est pas moins précieux, à savoir qu'une version iconographique pré-constantinienne, qui jusqu'ici ne nous a été connue que par la seule fresque de Doura, a pu se maintenir jusqu'au x^e siècle, et cela dans une réplique exécutée dans l'extrême Occident. Grâce à cette réplique et les légendes qui l'accompagnent, nous avons pu établir — définitivement croyons-nous — le sens exact de la scène de Doura. Elle nous a permis, en outre, de formuler l'hypothèse selon laquelle l'art chrétien archaïque au sein duquel a dû se constituer cette iconographie avait pour origine la Terre Sainte. Jusqu'ici, la tradition palestinienne en iconographie chrétienne ne nous était connue que sous son aspect postérieur, attesté depuis le v^e et vi^e siècle. Nous commençons d'en entrevoir une couche plus ancienne, antérieure à Constantin.

André GRABAR.

Paris.

⁽¹⁾ Exemples de figurations de ce style sur la céramique musulmane (qui remplace pour nous des peintures disparues) : Arthur LANE, *Early Islamic Pottery*, London, s. d., pl. 13, 20. *A Survey of Persian Art*, pl. 479 A. — Je tiens à remercier tout particulièrement M^{me} Dott. Berta Marrachi, Directrice de la Bibl. Laurentienne, pour l'autorisation d'étudier et de reproduire les miniatures ci-dessus.

SUR UN TISSU RÉCEMMENT PUBLIÉ

par

HENRI SEYRIG et LOUIS ROBERT

I. M. Alan Wace a récemment publié⁽¹⁾ un rideau de tapisserie, conservé à Washington dans les collections du *Textile Museum* (fig. 1). Cette tenture, assez mutilée, est ornée de quatre bandes historiées, dont deux représentent des scènes de chasse, et les deux autres des Amours nimbés, qui volent en tenant divers attributs : corbeilles de raisins, bols de fruits, oiseaux, rameaux, couronnes. Une particularité remarquable veut que l'une des couronnes — et une seule d'entre elles — contienne une inscription grecque de deux lignes. Ce texte a été reproduit, en photographie et au trait, par M. Wace, qui ajoute que sa mutilation a empêché jusqu'ici d'en proposer une lecture.

M. Wace fait observer à bon droit que ce rideau, bien que trouvé en Égypte, n'y a pas nécessairement été tissé. Son dessin, d'après lui, permettrait de l'attribuer tout aussi bien à la Syrie, ou peut-être à l'Asie Mineure. Quant à la date, elle remonterait au v^e siècle de notre ère.

En ce qui concerne l'inscription tissée dans une des couronnes, le pessimisme de M. Wace semble exagéré. La planche excellente où il a reproduit ce détail permet d'obtenir une lecture assez claire, un peu différente du dessin au trait qu'en a donné l'éditeur, et plus intelligible. Nous y lisons ceci :

ΑΙΙΑΣ
ΗΡΑΚ

Il ne nous paraît aucunement douteux que le tisseur n'ait interverti l'ordre des deux lignes, et qu'il ne faille lire simplement ΗΡΑΚΑΙΑΣ.

Cette lecture n'est pas sans intérêt. Il s'agit évidemment d'un nom de ville au génitif. Si chacune des couronnes tenues par les Amours contenait un nom de ville différent, l'on pourrait discuter du sens de ces inscriptions. Mais vu qu'une seule couronne en contient un, ce nom revient à une espèce de signature, et l'on ne doutera guère que la ville ainsi

⁽¹⁾ A. J. B. WACE, *A Late Roman Tapestry from Egypt* (Workshop Notes Paper n° 9, Textile Museum, Washington, D. C., May 1954).

initial, un *upsilon* auquel est lié un *kappa*, puis les lettres *tau* et *iota*, que suit le mot *γωνερίου*; il ne semble pas qu'on puisse y voir autre chose qu'une erreur pour *ἐκ τοῦ*; ΕΥΚΤΙ ou ΕΚΥΤΙ, devant *γωνερίου*, ne paraît mener à rien. En tout cas, il faudra toujours détacher le mot *γωνερίου*, même si le groupe *εὐκτι* devait être interprété comme l'abréviation d'un titre ou d'une fonction. — Maintenant que l'on possède une photographie de la stèle, les spécialistes pourront sans doute préciser la date par l'étude du chrisme.

Dans l'épithaphe du *monetarius* Diogénès, on ne peut lire, l. 1, les mots *ἐξ ἄκτων*. L'estampage montre clairement que la dernière lettre, mutilée, n'est pas un *nu*. Il y a une barre verticale, et l'on voit nettement la panse inférieure de la boucle d'un *rho*. Il y avait donc *ἐξ ἄκτωρ*, et je renvoie à mon commentaire antérieur sur ce titre dans l'atelier monétaire, *Rev. Phil.*, 1936, p. 116, n. 3.

L. R.

LE CHIESE DI HIERAPOLIS IN ASIA MINORE

di

PAOLO VERZONE

Hierapolis deve la sua origine⁽¹⁾ e la sua fama alle sue acque termali, ed al «Plutonion» sorgente di gas mefitico; questi fenomeni naturali furono interpretati come manifestazioni soprannaturali ed un grande santuario dovette sorgere sul luogo.

La città si sviluppò intorno allo «Hieron»⁽²⁾ (Hieropolis = «città dello Hieron») e col tempo, data anche la sua favorevole posizione nella strada da Efeso all'Oriente, acquistò notevole importanza; al suo benessere contribuivano le terme assai frequentate («la città è piena di bagni» dice Strabone)⁽³⁾ e l'industria laniera favorita dalle acque, che, a quanto pare, erano usate nella tintura delle lane.

Colla tarda romanità la situazione cambiò; il trasferimento della capitale a Costantinopoli ridusse l'importanza di Efeso e, naturalmente, delle vie che ad essa facevano capo; alcune terme furono abbandonate, il «Plutonion» (taluno vuole sia stato otturato dai cristiani come manifestazione satanica) cessò la sua attività: Ammiano Marcellino ne parla come di cosa finita da tempo⁽⁴⁾.

Le notizie della comunità cristiana di Hierapolis sono assai scarse ma testimoniano un'antichità e nobiltà estreme: non vi è dubbio che la Chiesa di Hierapolis risalga al tempo di S. Paolo che ne parla esplicitamente⁽⁵⁾. Il fondatore di essa fu «S. Filippo»; questi dovrebbe identificarsi, secondo una tradizione antichissima, addirittura con uno dei dodici Apostoli⁽⁶⁾: un'altra identificazione ben più verosimile è offerta invece dagli Atti degli Apostoli, in cui si parla di un «Filippo» l'Evangelista⁽⁷⁾, padre di due figlie Hermione ed Eutyches e con loro martirizzato⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ W. M. RAMSAY, *The cities and bishoprics of Phrygia*, Oxford, 1895-1897, I, p. 85, e MURIE, *Roman Rule of Asia Minor*, Princeton, 1950, p. 127, n. 24, p. 987.

⁽²⁾ RAMSAY, *Cities*, I, p. 87.

⁽³⁾ Lib. XIII.

⁽⁴⁾ RAMSAY, *Cities*, I, p. 86.

⁽⁵⁾ *Colos.*, IV, 13.

⁽⁶⁾ SCHULZE, *Altchristliche Städte u. Landschaften*, II (Kleinasien, I), Gutersloh, 1922, p. 421 (EUSEBIO, III, 1, 31 e 5, 24); cf. anche RAMSAY, *Cities*, I, p. 87.

⁽⁷⁾ SCHULZE e RAMSAY, *cit. ibid.*

⁽⁸⁾ A. S., Sept. II, p. 181 et suiv. e *Atti*, XXI, 8 e VI, 5.

Hierapolis vanta anche dei martiri (noi sappiamo di due di essi, Kiriakos e Klaudianos)⁽¹⁾ e la lista dei vescovi risale alla più alta antichità : il vescovo Claudio Apollinare visse probabilmente ai tempi di Marco Aurelio : Flaccus intervenne al Concilio di Nicea del 325, Beneagas a quello di Efeso del 431, Stephanus ai concili del 449 e 451; Philippus fu attivo, pare, nel 458⁽²⁾.

A questi tempi risale, probabilmente, una importante iscrizione su di un sarcofago, ornata da ghirlanda con Krismon, α ed ω; essa ci fa il nome dell'Arcidiacono Eugenio, addetto alla chiesa dell'«Apostolo e teologo Filippo»⁽³⁾; al fondatore della chiesa di Hierapolis era dunque dedicata una chiesa, senza dubbio importante.

Nella prima metà del vi secolo avvenne un fatto nuovo ed importante : fino allora la città faceva parte della «Phrigia Pacatiana» avente per metropoli Laodicea sul Lycus : verso il 535 il territorio della Pacatiana fu diviso in due parti, aventi per metropoli Laodicea (Phrigia Pacatiana prima) e Hierapolis (Phrigia Pacatiana secunda)⁽⁴⁾.

Io penso che alla dignità di nuova metropoli assunta nel sec. vi da Hierapolis sia collegata anche la costruzione o ricostruzione della «Chiesa urbana» (forse proprio la Cattedrale) effettuata ai tempi dell'Arcivescovo e Patriarca Gennaïos ad opera del Prete Kyriakos e delle due sue figlie, Joanna e Kiriake, come è testimoniato da una preziosa iscrizione murata nell'edificio⁽⁵⁾.

Ad ogni modo il primo vescovo che compare nei Concilii col nome di Metropolita è

⁽¹⁾ SCHULZE, *op. cit.*, p. 429.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 429; RAMSAY, *Cities*, I, lista p. 120 e Appendice III.

⁽³⁾ JUDEICH in *Altertümer von Hierapolis*, Berlin, p. 76, n. 24 :

(sopra ghirlanda con
Krismon, α ed ω.)

Εὐγένιος ὁ ἐλ[ά]χιςτος ἀρχιδιάκ(ονος) κ(αί) ἐφεστ(ώς) τοῦ ἁγίου
κ(αί) ἐνδόξου ἀποστόλου κ(αί) θεολόγου Φιλίππου.

(sopra un sarcofago)

⁽⁴⁾ RAMSAY, *Cities*, I, p. 82 e 109, e *Geography of Asia Minor*, London, 1890, p. 151.

⁽⁵⁾ JUDEICH, in *Altertümer von Hierapolis*, n. 22 :

† ἐπὶ τοῦ ἁγίου † τ(ε) καὶ θεοφ(ιλοῦ)ς †
ἀρχιεπισκ(όπου) ἡμῶν κ(αί) π(α)τριάρχ(ου)
Γενναίου ὁ [εὐ]λαβ(ής) πρεσβ(ύτερος)
Κυριακός . . . τοῦ καὶ τῶν
ἐκγόνων [(αὐτοῦ) Ἰωάννης κ(αί)
Κυριακὴς ἐκ . . . φόρησ(ε) τὸ
κτίσμα τῆς [αγιο]στ(ατης) ἐκκ(λησίας) χρ(ιστοῦ)
.. δη . . .

(Tavoletta di marmo bianco murata in un pilastro ; 0,47 h. ; 1,20 largh. op. 0,04.)

Su questa iscriz., cf. anche CROMPTON, in *J.H.S.*, VI, 1895, p. 346, n. 73, e in *Mél. arch. et hist.*, XV, 1895, p. 297 e in *fine*, RAMSAY, *Cities*, II, 418, p. 552.

Auxanon nell'anno 553 (V° Concilio Ecumenico di Costantinopoli); seguono Sisinnio (VI° Conc. Ecumenico 680), Ignatius (869-879); Nikon (trasferito a Nicea da Fozio); Arseber 997⁽¹⁾.

A quest'epoca, cioè verso il Mille le condizioni spirituali e materiali del vescovado dovevano essere relativamente floride se il metropolita Costantino fece acquisto di un importante Codice di Platone, il grande Ms. A della Nazionale di Parigi⁽²⁾.

Si ha infine notizia di altri metropoliti presenti a concilii del 1066, 1143, 1186 ma col sec. xii era cominciato il definitivo tracollo della cristianità nella regione; alla fine

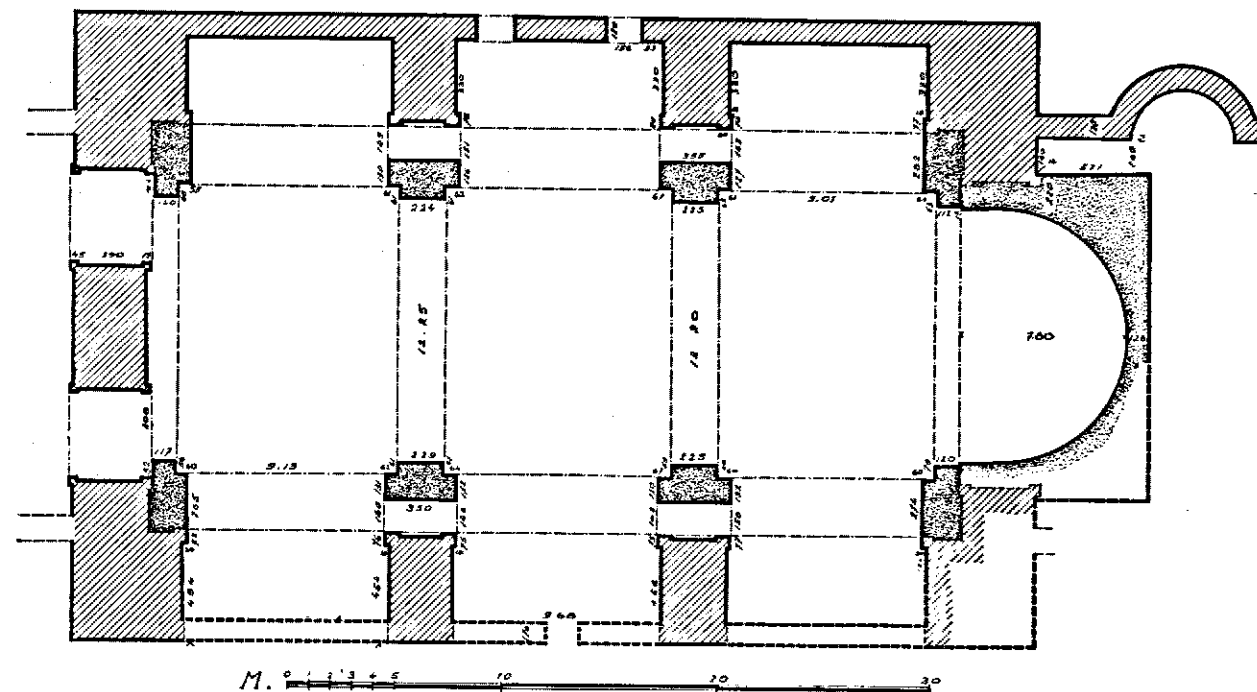


Fig. 1. — Hierapolis. Chiesa nelle terme extra muros.

del sec. xi i Turchi, dilaganti attraverso l'Anatolia avevano conquistata la città; la vicina Laodicea sul Lycus era caduta nel 1097⁽³⁾.

La città giace a mezza costa, in un pianoro; ruscelli d'acqua tiepida e satura di calcare corrono fra le rovine e poi si gettano a valle liberandosi, lungo le pendici, del calcare che forma delle curiose conche a stalattiti e dei rigagnoli biancastri; il fianco della montagna appare, anche da lontano, chiaro per le sue concrezioni.

Si possono ancora seguire le antiche mura che da una parte bordavano il ciglio del

⁽¹⁾ RAMSAY, *Cities*, I, p. 120 e SCHULZE, p. 434 et suiv.

⁽²⁾ RAMSAY, *Cities*, I, p. 14.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 120, n. 15.

pianoro, dall'altra si inerpicavano pel monte; fra le rovine di edifici romani si riconoscono tre importanti chiese, due «extra muros», certamente dedicate a santi o martiri, e una urbana, forse la cattedrale.

« CHIESA NELLE TERME EXTRA MUROS »

(S. KYRIAKOS? S. KLAUDIANOS?)

Uno dei due grandi edifici termali di Hierapolis sorgeva fuori della porta principale della città; nella tarda romanità esso venne abbandonato e nella sala centrale di essa fu stabilita una chiesa che io sospetto dedicata a uno dei martiri.

L'ambiente, un calidarium, era costituito da uno spazio centrale, di pianta rettangolare, fiancheggiato da una parte e dall'altra da tre spaziose nicchie, pure rettangolari (fig. 1 (pianta), 2, 3).

Il salone mediano doveva essere coperto in origine da una volta a botte e pure da volte a botte erano coperti i sei vani laterali che costituivano nello stesso tempo ampliamento e contrafforte di quello mediano; essi erano illuminati e scaldati dalle grandi vetrate che erano collocate nello sfondo delle nicchie meridionali (fig. 2 e 3).

Come abbiamo detto lo stabilimento termale appare abbandonato nella tarda romanità; non sappiamo l'uso a cui furono adibiti gli altri ambienti del bagno originario; il complesso centrale fu trasformato, con grandi lavori, in chiesa.

La volta a botte originale fu sostituita con un'altra volta a tre campate, con ogni probabilità volte a vela. Per far questo furono costruiti contro agli antichi pilastri dei poderosi muri forati da arcate (fig. 4, 5, 6) e su questi vennero girati archi e volte. La nave risultò così di ampiezza diminuita ed ognuna delle sue tre campate divenne meno oblunga permettendo così la costruzione di vele, impossibili con le primitive dimensioni. Il tipo di volta è pure suggerito dalle grosse lesene in aggetto su di ogni piedritto (circa m. 2,25 di larghezza per 60 cm. di sporgenza) che si spiegano come continuazioni degli archi trasversi che separavano le vele.

Le «cappelle» (mi si permetta l'espressione moderna) che fiancheggiavano la nave vennero ad acquistare una maggiore profondità; esse furono messe in comunicazione fra loro mediante archi aperti nei piedritti e furono coperte, nella parte aggiunta, da volte a botte in continuazione di quelle originarie (fig. 3, 4, 5).

Il presbiterio venne creato ex novo ad oriente; la parete già esistente al termine del vano centrale, simmetrica all'altra tuttora esistente, fu sfondata demolendo il pilastro centrale con le due arcate che su di esso appoggiavano e fu aggiunta una grande nicchia sporgente imbottendo opportunamente le due spalle laterali; all'esterno la struttura dell'abside è ora chiusa da pareti piane e pare, a giudicare dalla porzione che si può studiare, parallelepipedica.

L'esame dell'edificio fa nascere delle questioni. Noi possiamo ammettere la sostituzione della botte primitiva con volte a vela (le volte a crociera sono assai rare in Asia Minore e



FIG. 2. — Prospetto esterno da ovest.



FIG. 3. — Prospetto esterno da sud.

Hierapolis. Chiesa nelle terme extra muros.

quasi sempre sono usate in campate singole) ma quale è stata la ragione della sostituzione stessa? E' stata la statica o l'estetica a consigliare o ad imporre il cambiamento strutturale? Si può pensare che la volta a botte fosse lesionata ed in pericolo oppure addirittura crollata; il muro a notte è fuor di piombo (fig. 7) e segni analoghi di dissesto si notano nei pilastri, ma come possiamo essere sicuri che questi movimenti, evidenti anche nelle parti aggiunte (fig. 4 e 8), si siano prodotti in epoca antica? Resta il dubbio che le rotazioni si siano determinate in età posteriore. Comunque il nuovo organismo fu creato in modo da ottenere un margine di sicurezza molto maggiore; con la costruzione dei piedritti interni la luce si ridusse nella nave da m. 19,20 a m. 12,20 circa mentre ogni contrafforte si allungò da m. 5,30 a m. 8,15 circa.

Ma l'estetica ebbe pure la sua parte nel determinare la trasformazione; nell'edificio rinnovato la nave non ebbe più l'aspetto di una « sala termale » ma di una « chiesa » appunto per le volte a vela che permettevano di sviluppare i cicli pittorici e musivi che erano di uso normale nelle chiese.

L'illuminazione era ottenuta nelle terme classiche attraverso tre vetrature che occupavano tutto il fondo delle nicchie meridionali; è probabile che con la trasformazione in chiesa queste grandi aperture siano state chiuse da muri muniti di finestre minori.

La costruzione termale originaria era costituita da blocchi squadrati di calcare, ben allineati in corsi regolari; la modesta possibilità di resistenza di questa pietra locale imponeva grandi sezioni e l'edificio aveva così un aspetto massiccio. Le parti aggiunte in età cristiana per creare la chiesa sono egualmente massicce ma la tecnica della muratura è meno accurata. Nei pilastri si nota una cura d'esecuzione ancora notevole quantunque inferiore a quella delle parti originarie. I blocchi sono ancora regolarmente squadrati ma i corsi non sono più tutti orizzontali; in qualche punto si nota un ritocco per adattare conci di altezza differente, i giunti non rispondono più ad un taglio assolutamente rigoroso, specialmente negli archi. E' dunque presente una relativa decadenza della tecnica e dell'organizzazione industriale.

Nel presbiterio poi la tecnica della muratura è assai più rozza (fig. 4); i corsi non continuano orizzontalmente ma presentano gradini continui perchè i blocchi sono di altezza discordante; la messa in opera è infelice con giunti spessi e piani di posa irregolari. Questa evidente differenza di qualità nella muratura attribuisce il presbiterio ad un'età posteriore alle altre opere eseguite per ridurre l'edificio in chiesa (il distacco si nota anzi ad una certa distanza dal bordo dell'abside).

La nicchia absidale è in effetto assai profonda (m. 9 circa) rispetto alla larghezza (m. 10,50) cioè il semicerchio absidale è preceduto da un tratto piano. Questi presbiteri allungati sono stati creati per sviluppare nell'interno di essi le funzioni liturgiche e sono tipici del sec. VI e dei seguenti, la qualità diversa della muratura prova dunque che siamo in presenza di una modifica voluta per adattare l'edificio alle esigenze di una nuova liturgia: probabilmente l'abside originaria aveva pianta meno profonda, semicircolare.

La decorazione dell'edificio è praticamente perduta; nella nicchia centrale a giorno si notano tracce di intonaco affrescato in rosso e si intravedono alcune lettere di iscrizioni greche e lacerti insignificanti di figure.



FIG. 4. — Interno da sud ovest.



FIG. 5. — Interno da nord est.

Hierapolis. Chiesa nelle terme extra muros.

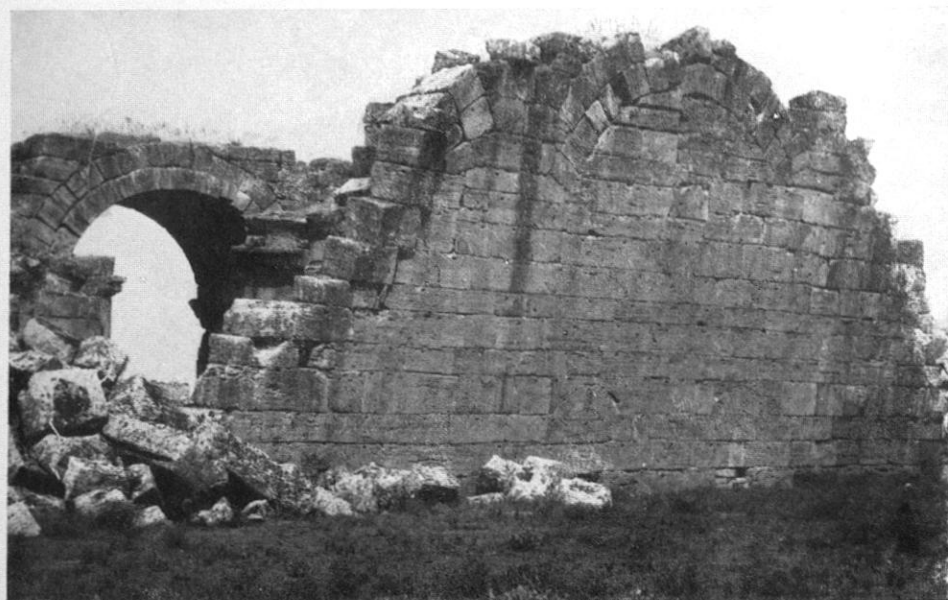


FIG. 7. — Parete laterale nord.



FIG. 8. — Un pilastro.



FIG. 6. — Interno da nord est.

Hierapolis. Chiesa nelle Terme extra muros.

L'architettura offre pochi elementi ornamentali di grande semplicità. I pilastri sono coronati da grosse modanature: un listello ed un bastoncino sottostanno ad una grande gola rovescia, di scarso aggetto ma di profilo robusto che anima l'imposta degli archi (fig. 8). Le curve sono poco accentuate, sono quasi raccordi fra piani verticali ed orizzontali.

Nelle arcate dei passaggi aperti nei pilastri vi è talvolta un anello in rilievo che racchiude una croce ansata, pure in rilievo (fig. 8). Questa tecnica, con l'ornamento simbolico cristiano in sporgenza sul piano del concio, è una riprova che queste strutture furono costruite per una chiesa e che non hanno nulla a che fare con l'uso termale a cui erano adibite le porzioni originarie dell'edificio.

« OTTAGONO » (S. FILIPPO?)

Giace su di un'altura, fuori delle mura: evidentemente era un martyrium, un edificio sepolcrale messo bene in vista su di un punto culminante sporgente dal pendio del monte; per questa posizione dominante e per l'importanza della sua struttura costruita ex novo io sospetto possa trattarsi del martyrium di S. Filippo il fondatore antichissimo della comunità di Hierapolis che sappiamo in essa seppellito e onorato⁽¹⁾. Sostanzialmente si notano ora, a prima vista, sul luogo otto massicci pilastri parzialmente rovinati (fig. 9); essi si adattano alla pianta già offerta da Hübsch⁽²⁾; però del muro esterno, in questa indicato, non esiste più traccia.

Viceversa un esame accurato delle rovine fa scoprire elementi che non risultano nel rilievo predetto; a dieci metri di distanza dai lobi interni dei pilastri, cioè dall'ottagono centrale, sporgono dal terreno certi blocchi, che si ripetono uniformemente per ognuno degli assi principali dell'edificio. Disponendoli al loro posto insieme agli altri elementi superstiti e tenendo presente anche la pianta di Hübsch, basata forse su elementi ora spariti, le disposizioni della planimetria risultano abbastanza chiare (fig. 10, pianta)⁽³⁾.

L'edificio consisteva di un ottagonò da cui sporgevano lungo gli assi principali quattro vani rettangolari che costituivano le braccia di una croce; lungo gli altri quattro assi, diagonali, vi erano quattro altri vani, rettangolari pure ma molto più corti⁽⁴⁾; dei passaggi, praticati nei pilastri mettevano poi in comunicazione fra loro gli otto vani perimetrali

⁽¹⁾ Cf. n. 6-8.

⁽²⁾ H. HÜBSCH, *Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen...*, Karlsruhe, 1862, Taf. 35, p. 9 et suiv.

⁽³⁾ Due di tali supporti erano stati rilevati da A. von Gerkan che ne fece i pilastri di un portichetto in un rilievo offerto a SCHULZE (*Altchristliche Städte u. Landschaften*, II, p. 428, fig. 48); un più esatto rilievo dell'insieme fu poi eseguito da D. Krencker e pubblicato da KOETHE in *Jahrb. d. Deutsche Archäol. Institut*, 48, 1933, abb. 6a, p. 199. Le interpretazioni della pianta (abb. 7) e dell'alzato (abb. 8) p. 201, offerte nello stesso articolo sono a mio giudizio meno probabili di quella da me proposta, per le ragioni esposte nelle note seguenti.

⁽⁴⁾ È significativo, a questo riguardo, che i blocchi sporgenti dal terreno si trovano tutti sugli assi principali; non ne esiste alcuno lungo quelli diagonali.

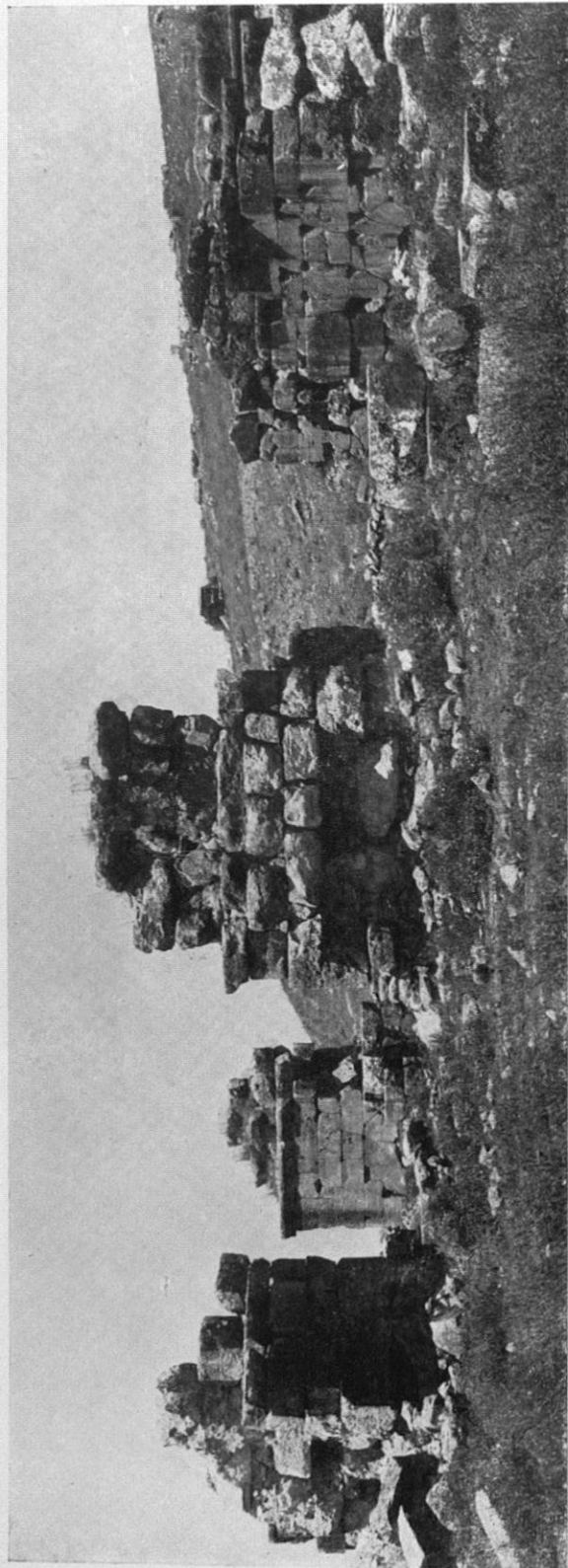


FIG. 11. — Veduta delle rovine.

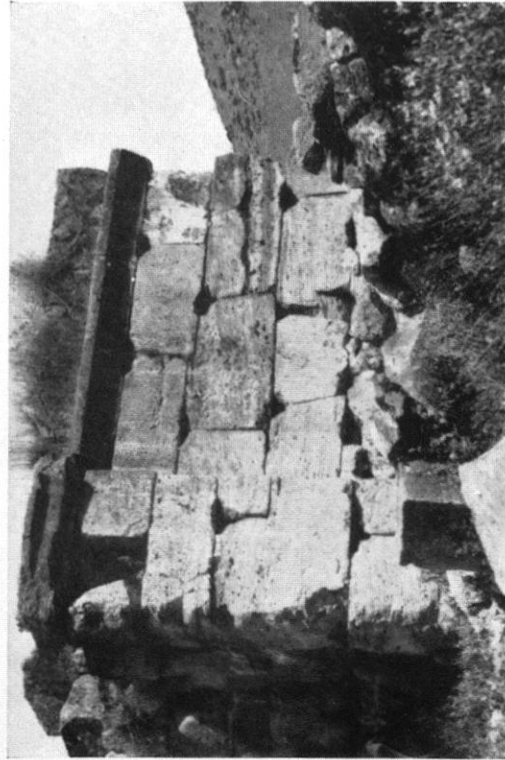


FIG. 12 — Un pilastro.

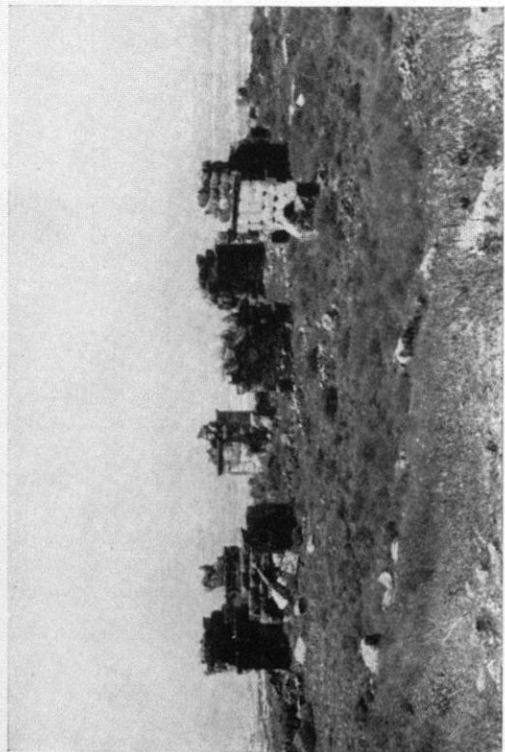


FIG. 9. — Veduta dall'alto.

Hierapolis, Ottagono.

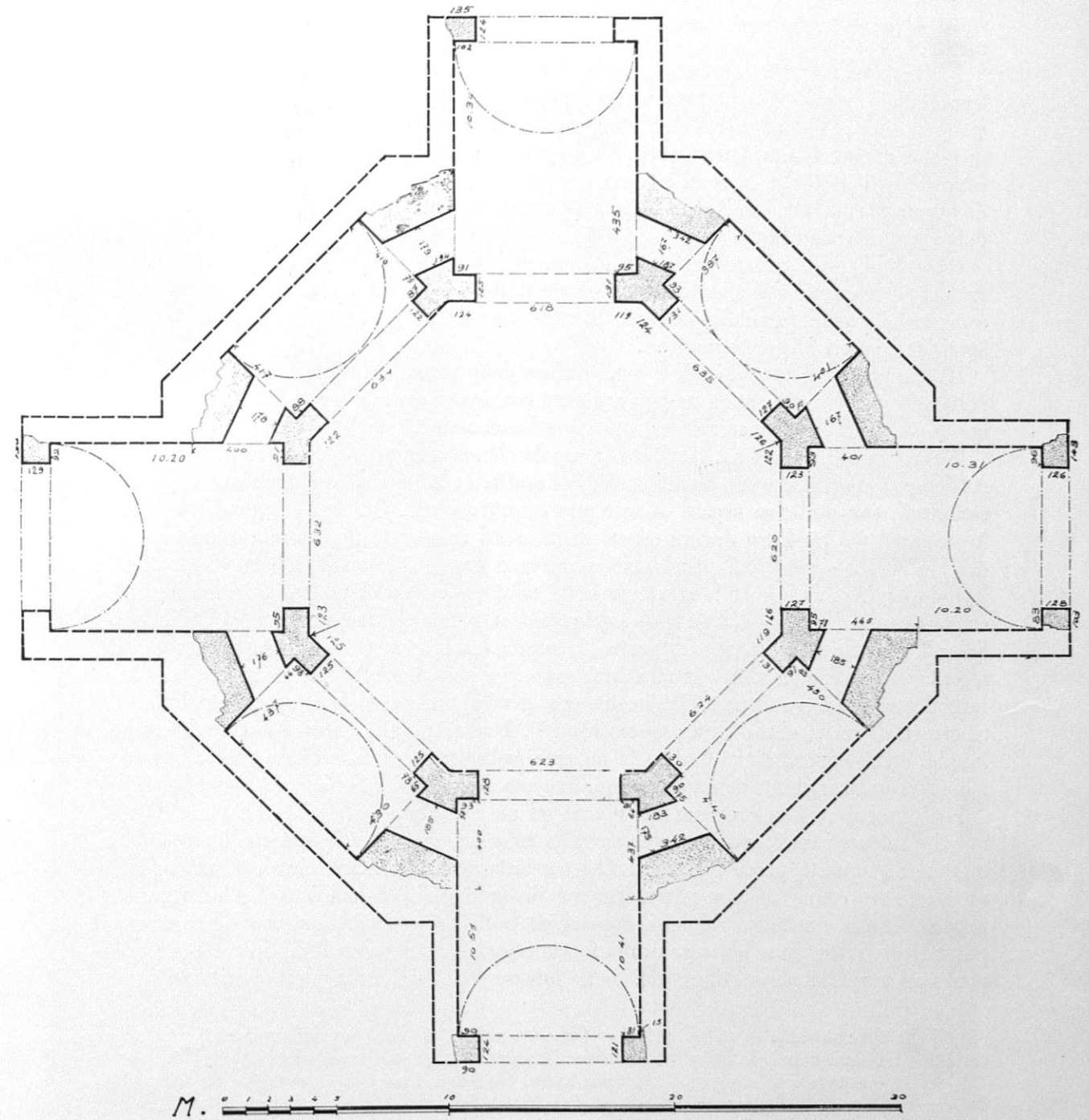


FIG. 10. — Hierapolis, Ottagono.

costituendo una specie di deambulatorio ad elementi più o meno sporgenti alternativamente.

I pilastri superstiti, sono costruiti in blocchi squadrati di calcare ed hanno pianta trapezoidale; verso l'esterno presentano superfici irregolari (fig. 11) invece verso l'interno, cioè nelle faccie che aderiscono all'ottagono centrale, sporgono lateralmente dei piedritti di pietra apparecchiata. Questi piedritti reggevano gli archi su cui si impostava la cupola centrale dell'edificio e la zona esterna dei pilastri presenta superficie irregolare perchè da questa parte vi era il collegamento con la muratura della parete perimetrale e con quella delle braccia sporgenti.

È probabile che queste parti non fossero di blocchi squadrati ma di pietrame e che appunto per questo siano state demolite; era facile, a chi cercava materiale per costruire, asportare i piccoli pezzi di pietrame mentre era faticoso togliere e trasportare oppure spaccare i grossi blocchi squadrati.

D'altra parte era una abitudine assai diffusa della prima età bizantina costruire in un edificio le parti sottoposte a maggiore sforzo con materiale migliore e di maggior costo, quelle secondarie con materiale più minuto ed economico.

Non sappiamo come fosse costruita la cupola che, certamente, copriva la zona centrale. A Hierapolis non si trovano di solito volte di mattoni: la regola è la costruzione in blocchi squadrati, con poderosi organi di sostegno e contropinta. Qui nell'ottagono, viceversa, lo spessore del tamburo doveva essere di m. 1,25 solamente poichè tale è la larghezza dei piedritti sporgenti dai pilastri che reggevano appunto le arcate ad esso sottostanti. L'ipotesi più probabile sulla struttura della calotta è quella di una costruzione leggera, con ossatura di legname⁽¹⁾. Una cupola del genere si trova a Gerusalemme, nella Qubbet-es-Sakrah. L'edificio è posteriore al nostro, la cupola, anzi, appartiene ad una fase anche più recente, ma le dimensioni e la struttura sono per noi sommamente istruttive: con una luce del vano libero eguale alla nostra (m. 20,60), una cupola leggermente bulbosa, riposa su di un tamburo di un metro circa⁽²⁾. I vani laterali, sia quelli corti che quelli lunghi, erano coperti da volte a botte ad asse radiale: se ne conservano ancora le tracce nella muratura esistente sopra al piano d'imposta degli archi, nei pilastri.

Poco probabile è la presenza di gallerie ad un piano superiore data l'assenza di elementi strutturali resistenti e complessi, nella zona della parete perimetrale. Ma come era esattamente questa parete? Hübsch l'ha tracciata come un muro circolare, ma egli ha pure segnato come curva la parete esterna di ognuno dei corridoi che attraversano i pilastri. Invece questi corridoi, coperti da botte, sono retti. Confesso che, pur non potendo escludere in modo assoluto la forma segnata nel disegno Hübsch, sono più propenso ad un andamento ottagonale. Se ne fossero stati resti della parete perimetrali non

⁽¹⁾ Nello spaccato offerto da D. Krencker (*art. cit.*, abb. 8, p. 201) è evidente il contrasto fra la pesante e massiccia cupola in muratura che viene immaginata e gli esili supporti.

⁽²⁾ Cf. su queste cupole in legname: Baldwin SMITH, *The Dome*, Princeton, 1950, *pass.* Sulla rotonda di Gerusalemme, cf. E. T. RICHMOND, *The Dome of the Rock in Jerusalem*, Oxford, 1924, p. 11-12. Uno dei legni dell'armatura della calotta porta una iscrizione e la data 410 E. (1019 a. D.) (*ibid.*, p. 13). Cf. anche CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Oxford, 1932, p. 42 ss.



Fig. 14. — Altro concio di chiave.



Fig. 13. — Chiave di una piccola arcata.



Fig. 15. — Capitello.

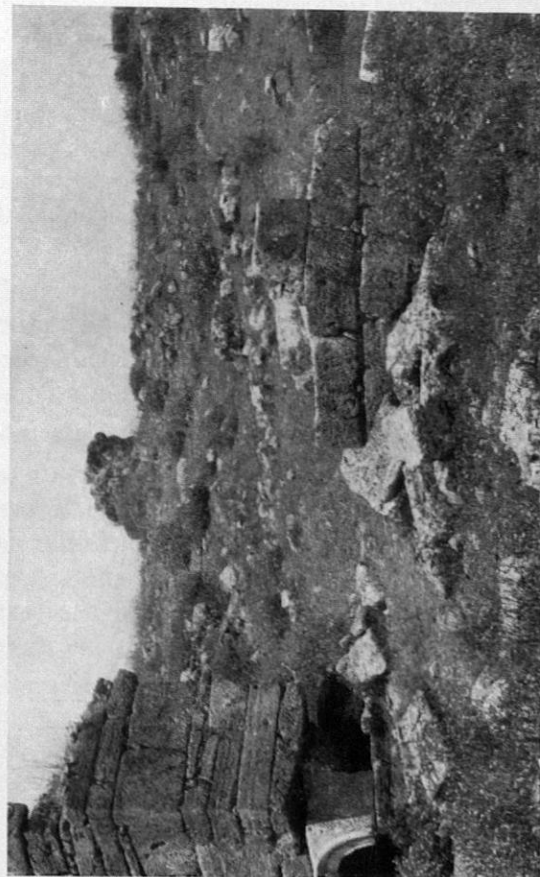


Fig. 16. — Propileo?

Hierapolis. Ottagono.

sarebbero state trascurate le braccia sporgenti, di indubbia esistenza, che a questa parete si attaccavano. Comunque solo un saggio di scavo potrà dare risposta esauriente.

Un secondo problema è offerto dalle pareti terminali delle braccia della croce. I monoliti che sporgono verticalmente dal suolo segnando, con piena concordanza di misure, il termine delle braccia anzidette, presentano dalla parte interna (cioè verso gli assi delle braccia) facce ben squadrate e dalla parte esterna (cioè verso lo spigolo di ogni braccio) superfici irregolari. Essi dunque, a quanto risulta, dovevano apparire come dei piedritti ben rifiniti, sporgenti dal muro in cui penetravano con la parte posteriore: essi anzi corrispondevano perfettamente, per allineamento delle facce lavorate, ai piedritti delle arcate sottostanti alla cupola centrale. Tutto fa pensare che si trattasse dunque, anche qui, di arcate aperte. Se si sia trattato poi di arcate singole oppure di gruppi di tre archi con due colonne mediane è arduo oggi decidere ⁽¹⁾.

Comunque a questo riguardo, non si deve dimenticare che nell'edificio non vi è traccia di abside verso oriente; viene quindi naturale supporre che il nostro « Martyrium » avesse le disposizioni di una struttura commemorativa e sepolcrale più che di una vera e propria chiesa e che le testate delle braccia siano state lasciate aperte per accentuare l'analogia con certi sepolcri che offrivano attraverso arcate, ai passanti la vista del sarcofago.

La muratura delle parti in pietra da taglio è buona: non si può riconoscere la sistematica accuratezza dell'apparecchio delle costruzioni classiche di Hierapolis, ma nel complesso il taglio e la messa in opera dei blocchi sono soddisfacenti (fig. 12).

Si tratta di calcare preparato appositamente: i corsi sono orizzontali, in genere, e solo raramente qualcuno di essi presenta un piccolo gradino, eseguito per sistemare blocchi di altezza poco differente; degni di nota particolare sono, sopra agli archi dei corridoi, dei blocchi tagliati a trapezio che scaricavano l'arco stesso del peso soprastante. Si tratta di un artificio largamente usato, in luogo di veri archi di scarico, negli edifici classici dell'Asia Minore (fig. 12 e 13).

L'estradosso delle arcate non è, talora, tagliato in modo da corrispondere perfettamente ai corsi orizzontali ed il collegamento è ottenuto coll'inserzione di pezzi minori ma una linea semicircolare, incisa nel paramento regolarizzava il tracciamento e dava l'idea di una perfezione di lavoro che in realtà non esisteva (fig. 13).

La decorazione residua si limita a pochi elementi architettonici.

I pilastri sono sormontati da una cornice tagliata per isbieco (fig. 12) che senza dubbio continuava orizzontalmente per tutte le pareti segnando l'imposta degli archi e delle volte a botte; questa cornice nella fronte dei pilastri rivolta al vano centrale e nei due piedritti-imposte che la fiancheggiano si arricchisce, diviene una gola rovescia a profilo semplicissimo. Questa modanatura, che sovrasta un listello, ha curve poco accentuate, quasi raccordi fra superfici piane verticali ed orizzontali.

! Gli archi terminali dei corridoi ricavati nei pilastri sono segnati, come s'è detto da

⁽¹⁾ Cf. note 3, p. 45.

un'incisione semicircolare; la chiave è decorata da dischi ornati da simboli cristiani, di quattro tipi poco diversi:

1° Una croce a braccia di lunghezza e larghezza costante è inchiusa entro due quadrati intrecciati e quindi in un cerchio. Il tutto è in rilievo sul fondo (fig. 14);

2° Una croce a braccia di lunghezza eguali ma espanse all'estremità è racchiusa in un cerchio, il tutto in rilievo. Dalle braccia orizzontali pendono le due lettere α ed ω ;

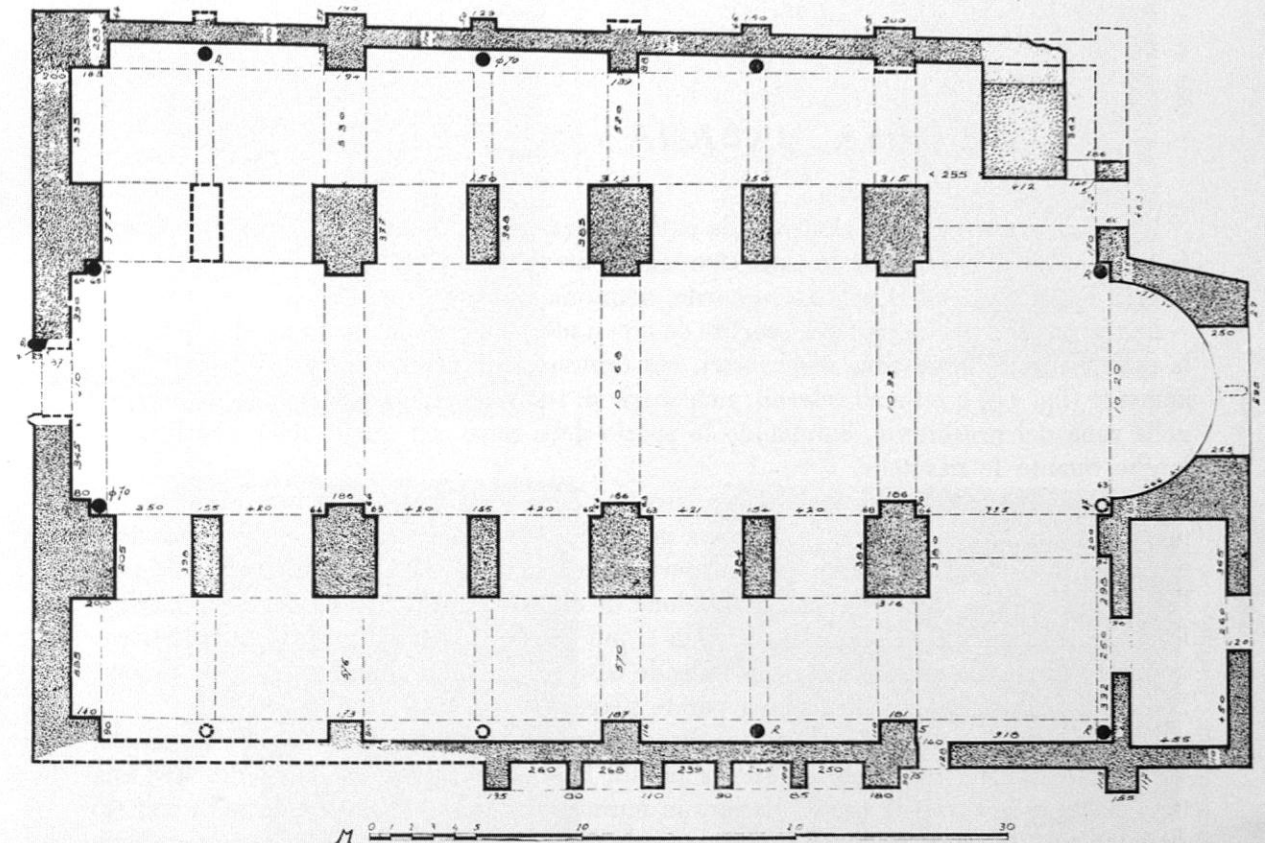


FIG. 17. — Hierapolis. « Chiesa Urbana. »

3° Una croce ansata a braccia eguali ma espanse all'estremità è racchiusa in un cerchio; dalle braccia pendono l' α e l' ω . Il fondo è in sottosquadro, il resto è inciso (fig. 13);

4° Una croce entro un disco, come al n. precedente, ma senza le due lettere pendule.

La tecnica dei nn. 1 e 2, è una riprova che l'edificio fu creato come chiesa: i simboli, in rilievo, furono ricavati da blocchi prima della costruzione e non da conci già messi in opera. Nelle vicinanze dell'ottagono, verso giorno, giace un capitello corinzio a foglie spinose; esso è purtroppo in cattive condizioni, molto consumato (fig. 15). Vicino ad esso vi è una base attica, di modanature ben profilate.

Un po' più in basso, a distanza di qualche diecina di metri nella collina, vi sono i resti di grossi pilastri di sezione rettangolare : si ha l'impressione di una specie di propileo offerto a chi saliva dalla città (fig. 16).

Uno dei pilastri si tiene ancora in piedi parzialmente, di un secondo si conservano solo tre corsi fuori delle macerie circostanti. La costruzione è di blocchi, apparecchiati per altro con cura minore che nell'ottagono; il più conservato ha, inglobata nella fronte, una nicchia con conchiglia, recuperata evidentemente da un'edificio classico (fig. 16).

« CHIESA URBANA » (CATTEDRALE?)

L'edificio era situato nel centro della città, nelle vicinanze del ninfeo. Questa posizione fa pensare ad una « cattedrale » ma elementi sicuri di prova, quali potrebbero essere la piscina battesimale od il palazzo vescovile, mancano.

La pianta (fig. 17) è a tre navi, spartite da grossi pilastri di pietra apparecchiata (fig. 18); la nave centrale, larga circa dieci metri, era terminata da un'abside semicircolare internamente (fig. 19) e retta all'esterno; una specie di transetto, non sporgente, si sviluppava nella zona del presbiterio, ampliando lo spazio della nave con quello delle sue braccia, larghe quanto le navatelle.

La navata laterale meridionale, larga circa m. 5,70 e separata dalla nave dai massicci pilastri, terminava nel transetto. Seguiva poi, nella stessa direzione un ambiente corto e largo ($4,55 \times 10,65$) fornito di due porte una d'accesso dalla chiesa (fig. 19 e 20), l'altra dall'esterno (fig. 21). La destinazione di questo vano non è chiara : è probabile fosse una « cappella » presbiteriale ma non si può escludere che si tratti di un battistero; la parete terminale era allineata con l'abside cosicché, come d'abitudine in Asia Minore, l'edificio risultava terminato da una parete piana.

La navatella a notte era analoga per disposizioni ma mancava della cappella terminale. Veramente la zona terminale di questa navata laterale fu sconvolta da modifiche; una torre rettangolare, con la parte inferiore in muratura massiccia, fu costruita nel transetto distruggendo, o quasi, il braccio settentrionale (fig. 22, 23 e 24), ma il muro terminale nella porzione superstite accusa forme differenti da quello esistenti dall'altra parte della abside poichè la porta che si apre dal transetto non è centrata ma spostata verso la nave. Inoltre l'abside non continua da questa parte col muro rettilineo orientale ma è tagliata obliquamente ed ha quindi l'andamento di una tribuna esternamente poligonale.

Non si riconoscono nella chiesa porte laterali nè in facciata nè lungo i fianchi; l'unico accesso alle navi era, a quanto pare, la spaziosa porta centrale che conserva ancora, in parte, i suoi massicci stipiti.

Nelle condizioni attuali non ho potuto rilevare elementi utili del nartece o dell'atrio che restano incerti.

La struttura dell'edificio è molto interessante; le tre navi erano coperte da volte sul

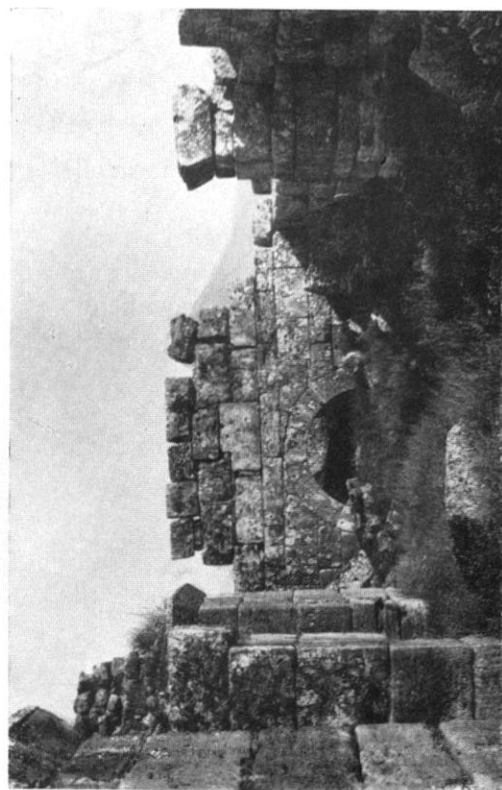


Fig. 20. — Testata est della navatella sud; interno.

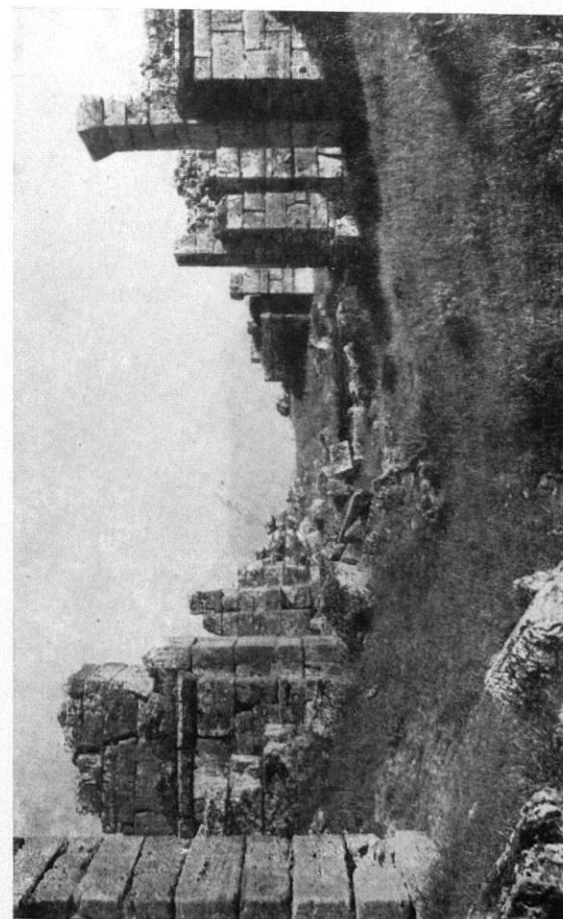


Fig. 18. — Veduta della nave da ovest.

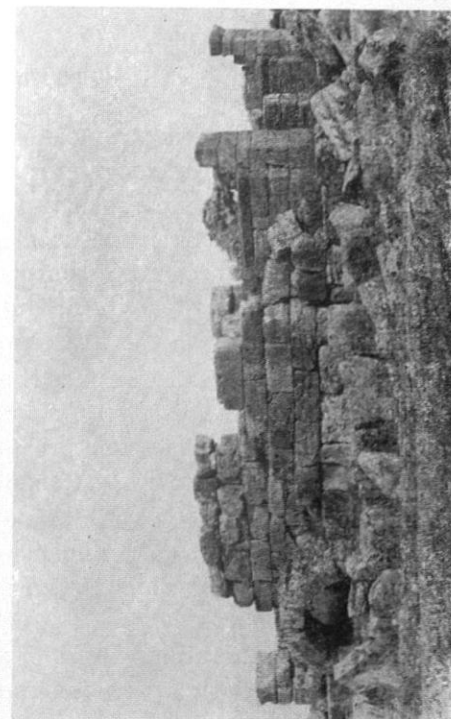


Fig. 21. — Testata della navatella sud; esterno.

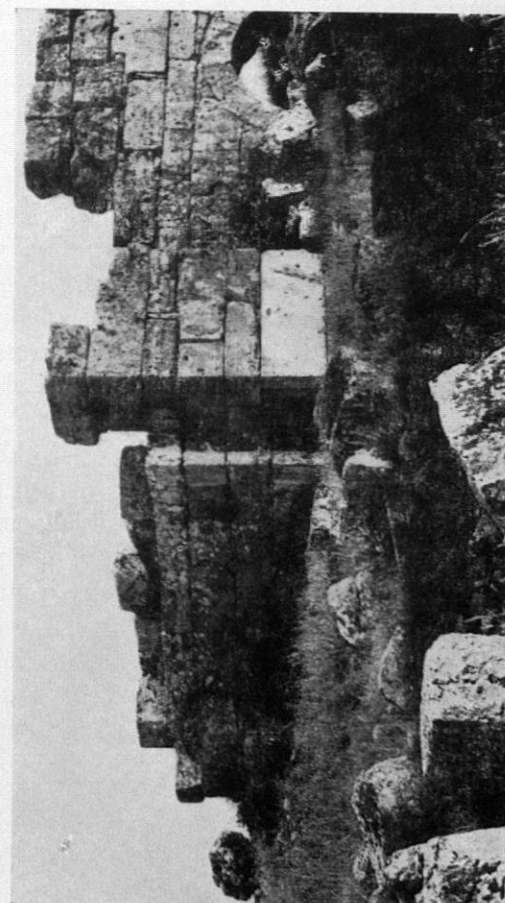


Fig. 19. — Abside e testata est della navatella sud; interno.

Hierapolis. Chiesa urbana.

sistema alternato cioè ad una campata della nave ne corrispondevano due delle navatelle ed i pilastri erano alternativamente, robusti e leggeri (fig. 18, 23 e 26).

Si tratta sempre di rapporti relativi poichè in via assoluta sia gli uni che gli altri avevano dimensioni ragguardevoli: i pilastri maggiori sono lunghi m. 3,15 circa e spessi poco meno di m. 4 con un'appendice sporgente di altri 65 cm. circa; i pilastri minori hanno la sezione di circa m. $1,55 \times 3,90$. Queste dimensioni esorbitanti sono, come si è detto, nella tradizione locale, dovute alla scarsa resistenza del calcare impiegato.

La disposizione alternata dei pilastri aveva evidentemente lo scopo di creare delle campate pressochè quadrate; in effetto nella nave e nelle navatelle le dimensioni longitudinali e trasversali di ogni campata sono pressochè uguali; solo la campata della nave corrispondente al transetto aveva pianta rettangolare (m. $10,30 \times 8$ circa).

Le singole campate delle volte erano separate da grossi archi trasversi. La larghezza di essi risulta nella nave dalle dimensioni delle lesene (m. 1,86) in aggetto dai pilastri maggiori, nelle navatelle dalle lesene corrispondenti (m. 1,90 in media) sporgenti dal filo dei muri laterali.

I pilastri minori, naturalmente, non avevano lesene sporgenti verso la nave, dove non reggevano volte, e neppure verso le navatelle; in corrispondenza ad essi però erano appoggiate ai muri laterali, verso l'interno, delle grosse colonne in breccia (diam. cm. 70) che senza dubbio dovevano reggere archi trasversi e grosse costole sporgenti dal muro; in altre parole esisteva nell'edificio il sistema dei «doubleaux» e dei «formerets» che costituirà in età romanica e gotica il nerbo del sistema costruttivo delle volte nelle chiese.

Ma qual'era il tipo delle volte impiegato a Hierapolis? L'ordinamento a campate quadrate suggerisce anche qui volte «a vela», escludendo naturalmente volte a botte. Le volte sono estranee, come si è detto, alla tradizione dell'Asia Minore nei casi come il nostro.

Resta da risolvere un problema strutturale: vi erano matronei sopra le navatelle? Gli elementi in situ sembrano escluderlo; le lesene dei pilastri verso la nave hanno una cornice di coronamento a m. 1,60 (fig. 25 e 26), sopra quella d'imposta degli archi longitudinali ed in questa altezza non si possono sviluppare questi ultimi archi che hanno una luce di m. 4,20 circa. La cornice delle lesene non era dunque una modanatura orizzontale al piano del pavimento dei matronei ma il capitello d'imposta delle grandi volte della nave. Si può ricostruire dunque, dalle poche quote offerte dalla rovina, la forma originale dell'edificio.

Le spinte delle volte a vela, di per sè abbastanza limitate data la doppia curvatura delle calotte, erano neutralizzate da contrafforti interni e da contrafforti esterni. Fungevano da contrafforti interni i supporti, alternativamente variati ed allineati lungo il filo interno delle pareti laterali e della facciata (fig. 27) (lesene apparecchiate in muratura e fusti di colonne monolitici); questi supporti cogli archi soprastanti portavano le volte e le loro imposte in punti più interni e favorivano quindi la stabilità di esse secondo la prassi abituale degli architetti romani dell'età imperiale negli edifici a volta.

I contrafforti esterni erano invece di due tipi: il muro laterale a notte presenta lesene sporgenti circa 50 cm. disposte in corrispondenza delle imposte delle volte; forse queste

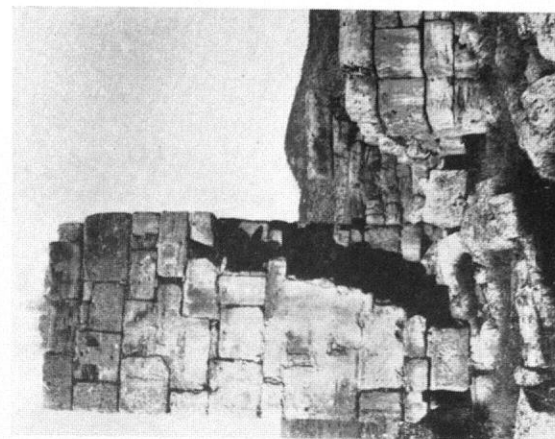


Fig. 24. — La «Torre» da sud.

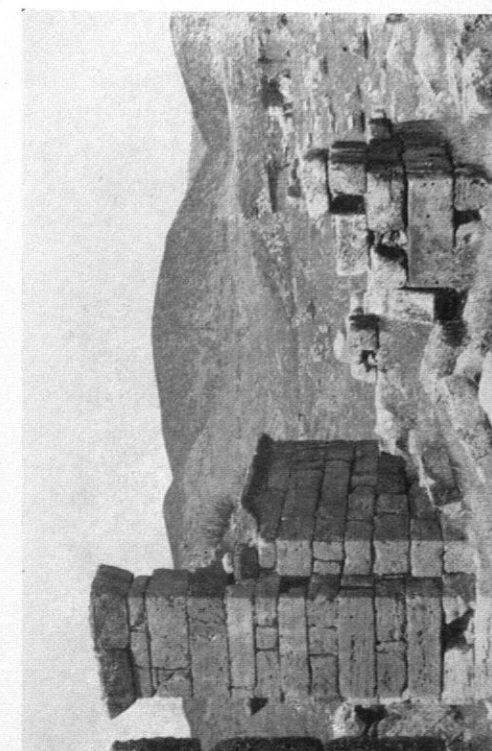


Fig. 25. — Pilastri della nave.

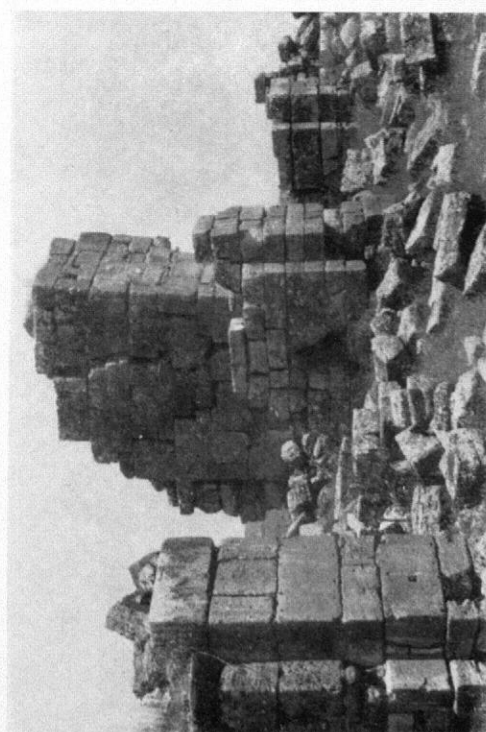


Fig. 22. — «Torre» nella navatella nord.



Fig. 23. — Altra veduta della torre.

Hierapolis, Chiesa urbana.

lesene erano riunite da arcate cieche. Il muro laterale a giorno invece dopo un contrafforte isolato in corrispondenza del vano terminale offre, a partire dal punto d'unione fra navatello e transetto un ispessimento di circa 50 cm. sostenuto da arcate cieche spaziate in modo discordante rispetto ai supporti interni della chiesa (fig. 28). Viene il dubbio che da questa parte vi fosse una lunga sala, coperta da una volta a botte impostata appunto sulle arcate ma non si può esserne certi.

L'abside era certo coperta da una semicalotta : è incerta invece la copertura della cappella laterale.

La costruzione dei muri è rozza, in blocchi di calcare recuperati per lo più da altre costruzioni e messi in opera in corsi rotti frequentemente. Spesso il blocco presenta un intaglio in uno spigolo in cui si inserisce l'estremità del blocco attiguo di altezza diversa (fig. 20); è la tecnica normale per ottenere da materiali eterogenei una certa regolarità; si hanno brevi corsi di altezza variata.

Delle volte non sono rimasti residui di sorta; si può congetturare, con grandi probabilità di essere nel vero, la forma di esse ma i particolari come le dimensioni di tutti gli archi trasversi ed i materiali di costruzione sono ipotetici. Taluni archi trasversi, tuttavia, ad esempio quelli della nave sono definiti dai piedritti, e per quanto si riferisce ai materiali si può osservare che le volte esistenti a Hierapolis, romane e bizantine, sono in pietra apparecchiata.

La decorazione è ridotta al minimo; gli unici elementi che si possono riconoscere sono le cornici dei pilastri che fanno da capitello. Esse hanno profilo assai semplice, di solito superfici piane inclinate e verticali (fig. 20, 25, 26). Il pilastro a notte della facciata, interno (fig. 27), ha una gola rovescia ed un bastoncino ricavati modificando leggermente il profilo normale a superficie inclinata.

Grande semplicità manifestano pure gli stipiti del portale, assai massicci con un grande toro sulla fronte e pannelli a cornici nello sguancio.

Elemento essenziale della decorazione dell'interno erano le grandi colonne in breccia, del diametro di 70 cm. situate nelle rientranze dei piedritti contro la facciata, nelle rientranze della conca absidale ed all'interno delle pareti laterali, alternate ai semipilastri sporgenti dal muro.

Conclusioni

Esaminiamo ora le murature, la decorazione e le forme architettoniche dei nostri monumenti; questa indagine ci offrirà suggerimenti cronologici, preziosi data l'incertezza delle fonti storiche, e giudizi conclusivi.

Tecnica muraria. — Le tre chiese erano costruite di blocchi apparecchiati, com'è la regola a Hierapolis dove si poteva estrarre agevolmente il calcare in sito; la « chiesa nelle terme » e l'« ottagono » hanno però un apparecchio regolare mentre la « chiesa urbana » presenta

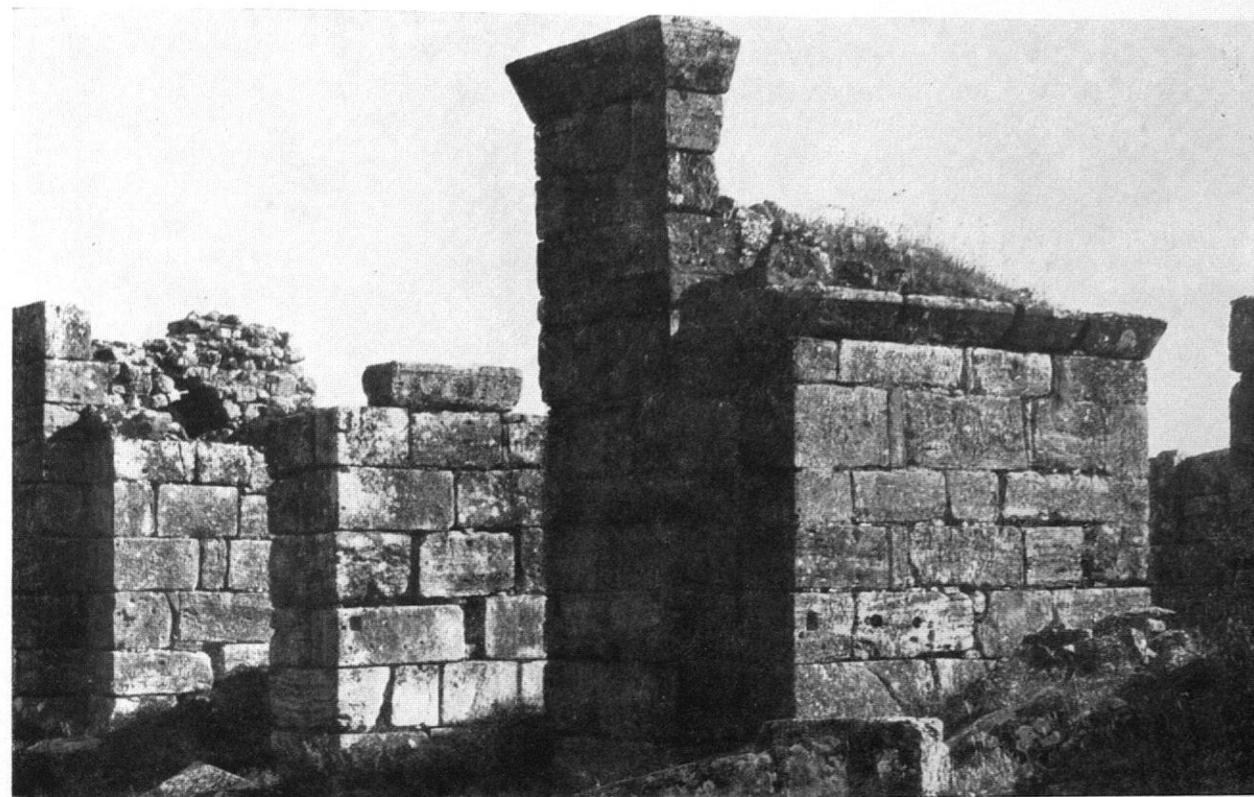


FIG. 26. — Pilastri della nave.



FIG. 27. — Contrafforti interni nella facciata.

Hierapolis. Chiesa urbana

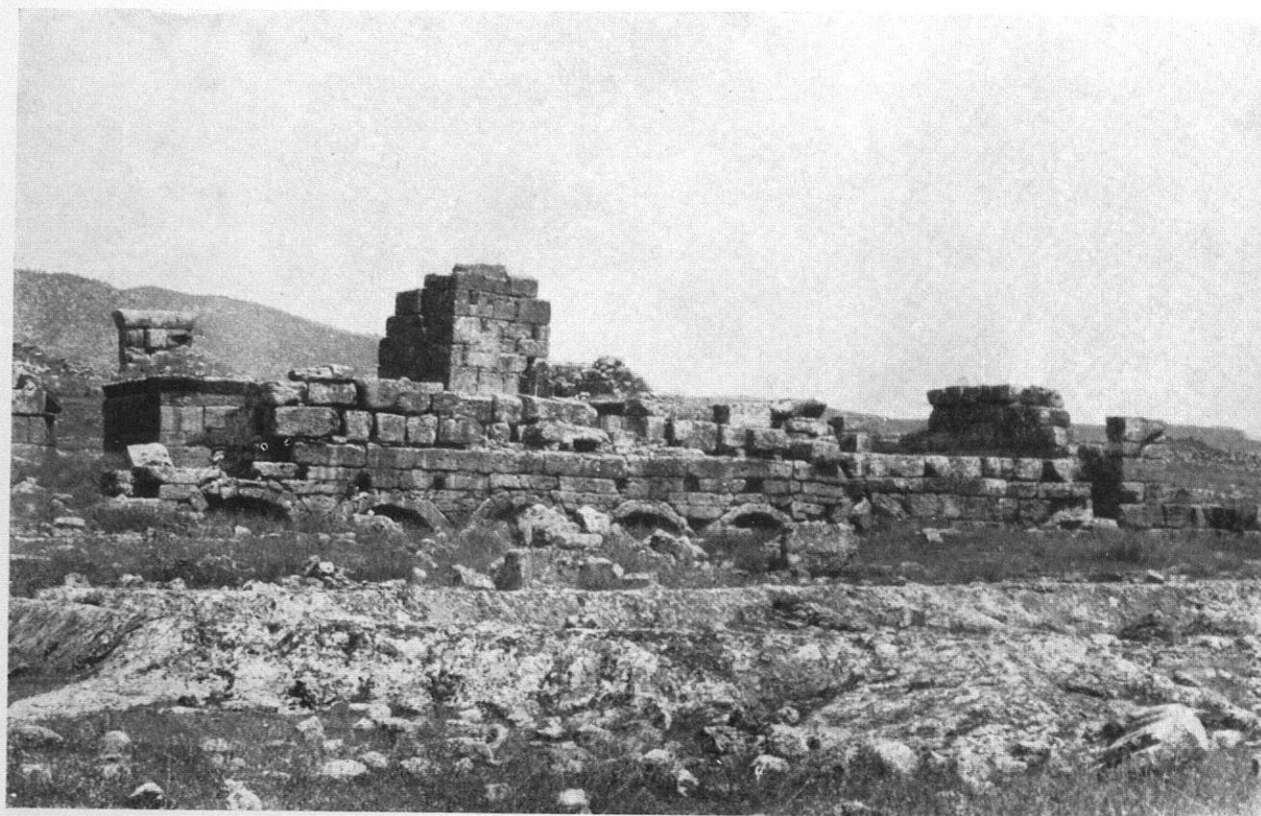


FIG. 28. — Hierapolis. Chiesa urbana; fiancata sud dall'esterno.



FIG. 29. — Efeso. S. Giovanni.

esecuzione meno buona; l'ampliamento dell'abside della « chiesa nelle terme » è di tecnica addirittura scadente ed è eseguito rozzamente di materiali di spoglio.

Qual'è il significato cronologico di queste tre diverse tecniche? Un problema del genere non può essere affrontato in un caso particolare e tanto meno nei limiti di un articolo; è evidente tuttavia che l'apparecchio « regolare » deve corrispondere ad un'epoca in cui l'organizzazione romana era ancora in pieno vigore mentre la tecnica della « chiesa urbana » deve corrispondere ad un'età sensibilmente posteriore ma non troppo lontana dalla prima, poichè le cave d'estrazione del calcare erano ancora regolarmente utilizzate: ad una fase posteriore deve riferirsi invece l'ampliamento del « coro » nelle terme eseguito rozzamente, in materiale raccogliuccio.

Un riferimento ai due monumenti più antichi si ha nelle costruzioni del principio del v secolo dell'antica Costantinopoli; per esempio le Mura terrestri (a. D. 413 ss.); esse presentano lo stesso regolare impiego di materiali nuovi.

Per la « basilica urbana » possiamo invece fare un raffronto col S. Giovanni d'Efeso, dell'età Giustiniana, per quanto qui si sia utilizzato il materiale di demolizione della chiesa precedente il che dà luogo ad una muratura più scadente (fig. 29): a quell'epoca tuttavia molte cave di pietre e marmi erano ancora in piena efficienza come risulta dai materiali impiegati nella S. Sofia di Istanbul.

Modanature. — Le cornici della « chiesa nelle terme » e dell'« ottagono » non solo hanno andamento analogo, ma forme quasi identiche a quelle delle costruzioni di Teodosio II nella capitale dell'Impero: lo stesso spirito informava la loro sostanza nei due luoghi pur così distanti.

Si tratta di grandi fasce d'imposta, destinate ad affermarsi in grandi spazi liberi, su vaste pareti lisce; forte ne è l'aggetto, semplice la forma (una grande gola rovescia che si sviluppa su di un piccolo listello col quale contrasta per forma e per dimensioni). Tipico sia a Hierapolis che nella Porta Aurea o nell'Arco di Sirmakesh-Han ad Istanbul, ne è il profilo; la parte mediana è costituita da curve accentuate ma il resto consta invece di piani retti o poco inclinati, raccordati fra loro.

La stessa epoca, cioè il principio del v secolo, è suggerita dal capitello che giace nelle vicinanze dell'ottagono di Hierapolis: le sue foglie d'acanto spinoso, per quel che si può riconoscere in un pezzo così consumato, appaiono le stesse dei capitelli dell'Arco di Sirmakesh-Han o di quelli della porzione del Palazzo Imperiale scavato dagli studiosi inglesi ad Istanbul⁽¹⁾.

Valore assoluto cronologico non hanno invece i motivi di « Chrismon » entro dischi che si ritrovano sia nel v che nel vi secolo in varie località dell'Oriente: esempi del tutto analoghi al nostro.

La decorazione della « chiesa urbana » di Hierapolis ha invece carattere diverso: le modanature sono fasce lisce o quasi, per lo più definite da un piano inclinato di limi-

⁽¹⁾ *The great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1947, p. 10-11, pl. 9 e 13; *Second report upon Excavations... near the Hippodrome of Constantinople*, London, 1929, p. 38, fig. 45.

tato oggetto; in esse trionfa una sensibilità già medioevale, il gusto classico è ormai lontano.

Modanature analoghe si trovano di regola nei monumenti tardi, dell' VIII, IX secolo ma esempi del V secolo non mancano nei casi in cui non si richiedeva estetica: valga l'ingresso dell'avamporto di Mevillane Kapu d'Istanbul che fa parte della cinta Teodosiana di mura (a. D. 413 ss.)⁽¹⁾.

Planimetria. — La « chiesa nelle terme » è, a mia conoscenza, un « unicum » e la sua pianta è stata determinata dall'ambiente preesistente.

Significativa invece per i raffronti è la planimetria dell'ottagono. Questi ottagononi o rotonde a braccia sporgenti sono strutture tipiche del V secolo: in esse la forma rotondeggiante del sepolcro è sposata alla croce.

Valgano come raffronto in Oriente l'ottagono di Nyssa come ci è descritto nella famosa lettera di Amfilochio⁽²⁾ ed in Occidente S. Stefano di Roma e S. Angelo di Perugia⁽³⁾.

La struttura della « chiesa urbana » con le grandi volte su pianta quadrata nella nave di mezzo e le volte più piccole nelle navate laterali si può avvicinare al giustiniano S. Giovanni d'Efeso per quanto in quest'ultimo si manifesti, attraverso un lusso maggiore, il favore imperiale. Nella chiesa d'Efeso le navi sfoggiano lussuose colonne che, secondo l'abitudine dell'epoca bizantina più antica, dobbiamo riconoscere come doni inviati direttamente dall'imperatore⁽⁴⁾; in quella di Hierapolis invece non vi sono fusti marmorei ma solo pilastri in muratura a spartire le navi.

Per l'ampliamento del coro della « Chiesa nelle terme » possiamo ricordare che presbiterii profondi, rispondenti cioè ad una particolare liturgia si trovano in Oriente ed in Occidente a partire dall'età di Giustiniano: ai tempi del famoso monarca tuttavia questa particolare disposizione è presente specialmente negli edifici di struttura « centrale » (mi si permetta l'espressione impropria) e nella S. Sofia piuttosto che nelle basiliche; anche il S. Giovanni d'Efeso ne era sprovvisto. Sia dunque lecito attribuire l'esempio di Hierapolis, per una estrapolazione, ad epoca posteriore.

Riassumendo noi pensiamo di riferire gli edifici predetti alle epoche seguenti:

« Chiesa nelle terme » e « Ottagono »	c. 410
« Chiesa urbana »	c. 535
Ampliamento del presbiterio nella « Chiesa nelle terme »	c. 600

La data indicata per la chiesa urbana ben si accorderebbe qualora essa fosse la « Cattedrale » con la nuova dignità assunta da Hierapolis all'età di Giustiniana; possiamo

⁽¹⁾ KRISCHEN-LÜPKE, *Die Landmauern von Konstantinopel*, I, Berlin, 1938, taf. 37, 1.

⁽²⁾ J. STRYGOWSKY, *Kleinasion*, p. 74 ss.

⁽³⁾ Per un riassunto della questione, cf. il mio articolo in *Arte del primo millennio*, Torino, 1954.

⁽⁴⁾ HÖRMANN, *Forschungen in Ephesos*, IV, 3, pass. La costruzione per munificenza imperiale risulta da Procopio (*Edif.*, Lib. V, 1) esplicitamente.

credere che fra l'elevazione di Hierapolis a Metropolis della « Phrigia Pacatiana Secunda » e la costruzione della nuova Cattedrale vi sia stata relazione: forse la città si valse della nuova Sede Episcopale per chiedere la nuova dignità oppure la nomina a Metropoli portò a ricostruire con novella eleganza la Cattedrale.

SIGNIFICATO DELLE TRE CHIESE DI HIERAPOLIS NELLA STORIA DELL'ARTE

Le due grandi basiliche a volta hanno un'importanza notevole nel quadro dell'architettura bizantina, sia per le loro dimensioni che per le loro strutture.

La « chiesa nelle terme » mostra che alle volte a calotta si attribuiva un significato particolare, di struttura adatto ad un edificio religioso cristiano. Probabilmente nulla impediva di utilizzare l'antica sala termale con la sua volta a botte: se questa fu demolita, e furono costruite, oltre all'abside, tre volte a vela, restringendo il vano coi nuovi pilastri vi era una ragione profonda: alla nuova destinazione occorre forme nuove differenti da quelle antiche.

La pianta nuova, coi passaggi aperti nei pilastri esprimeva pure qualcosa di diverso dalla precedente: al gusto della chiarezza, all'amore del grande spazio libero si sostituiva un desiderio di varietà, di contrasto, di effetti pittorici e plastici ben diversi da quelli classici.

La « chiesa urbana » costituisce invece un punto d'arrivo: essa è un anticipo di una « cattedrale » medioevale europea. Con i suoi pilastri alternativamente robusti e leggeri, con le sue volte fornite di « doubleaux » e « formerets » e logicamente ripartite (se le suggestioni tratte dalla pianta sono esatte) essa è una vera « basilica » a volte, quale in Oriente non si è trovata che rarissimamente, come a S. Giovanni d'Efeso che pur presenta uno schema meno logico dal punto di vista costruttivo.

L'« ottagonone » invece, ha un significato differente ma non per questo minore. Già primeggia per dimensioni (m. 20,60 liberi nel vano centrale) fra gli edifici della sua classe a pianta rotonda od ottagonale a quattro braccia di croce sporgenti, ed offre una pianta di particolare ricchezza per le quattro cappelle minori interpolate alle altre e per i « corridoi » ricavati nei pilastri.

E se l'ipotesi da noi fatta di una copertura in legname a cupola rivestita di metallo corrisponde a verità questa rovina sparsa su di una collinetta delle pendici che portano all'altipiano anatolico, offre una suggestione per la copertura delle rotonde analoghe dell'occidente e ci fa pensare che certo l'architettura cristiana era più varia e bella di quanto noi abbiamo finora pensato.

Paolo VERZONE.

LES FRAGMENTS DE LA DÉCORATION PLASTIQUE DE L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES

par

SEMAVI EYICE

Vers le début de l'année 1953, pour la commémoration du cinq-centième anniversaire de la Conquête de Constantinople, on envisagea la restauration de la mosquée du sultan Mehmed II le Conquérant (= *Fatih*). Lors des travaux de restauration et de réfection on enleva aussi le dallage de la cour intérieure de cette mosquée, ce qui eut pour résultat inattendu de faire découvrir une série de fragments sculptés qui appartenaient, sans aucun doute, à la fameuse église des Saints-Apôtres⁽¹⁾. Selon les sources, celle-ci n'était déjà qu'une ruine à la veille de la Conquête⁽²⁾, mais son état fort délabré ne l'empêcha pas de servir encore comme église patriarcale jusqu'en 1455, date à laquelle elle fut désaffectée et le sultan Mehmed II (1451-1481) fit construire sur son emplacement, entre 1462-1470 (867-875 de l'hégire), la grande mosquée qui porta son nom⁽³⁾. Jusqu'à nos jours, cet édifice — comme d'ailleurs celui qui l'avait précédé — fit beaucoup parler de lui. Car le bâtiment élevé sur l'emplacement de l'église funéraire des premiers empereurs byzantins ayant été détruit par le tremblement de terre de 1765, on construisit entre les années 1767-1771 (1181-1185 de l'hégire) la mosquée actuelle dont le

⁽¹⁾ Il y a quelques années dans la cour de la mosquée de Bayazid on trouva également, sous le dallage, des fragments byzantins qui sont restés inédits, cf. YEDİĞİN NEŞRİYATİ, *Istanbul âbideleri*, Istanbul, 1941, p. 22; R. JANIN, *La topographie de Constantinople byzantine, études et découvertes (1938-1950)*, dans *Revue des Études byzantines*, VIII, 1951, p. 209 (à propos de l'emplacement de l'église de la Theotokos-Diakonissa).

⁽²⁾ E. LEGRAND, *Description des îles de l'Archipel par Chr. Buondelmonti*, Paris, 1897; J. EBERSOLT, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris, 1919, p. 57 et 63.

⁽³⁾ AYYANSARAYLI HÜSEYİN EFENDİ, *Hadikat-ül cerami*, Istanbul, 1281, I, p. 8 (cf. sur l'auteur et l'ouvrage, F. BABINGER, *Die Geschichtsschreiber der Osmanen*, Leipzig, 1927, p. 315 et suiv.); cet ouvrage très important a été traduit et publié en abrégé par HAMMER, *Histoire de l'Empire ottoman*, XVIII (Paris, 1841), n° 2.

plan, les dimensions et le système architectural différent beaucoup de la première⁽¹⁾. Il faut avouer que c'est une chance inouïe de trouver encore en cet endroit, malgré de telles vicissitudes, des restes de l'église des Saints-Apôtres⁽²⁾, dont la richesse est restée quasi légendaire⁽³⁾. Les premiers indices de l'église disparue sont ces débris que le hasard nous procura lors des travaux de restauration. Après avoir vu, étudié et photographié au printemps 1953 tous ces restes à leur emplacement, nous avons saisi l'occasion du IX^e Congrès d'Études byzantines qui eut lieu à Salonique, pour informer les byzantinistes de cette trouvaille dans un appendice faisant suite à notre communication⁽⁴⁾. Actuellement les fragments se trouvent au dépôt du Musée des Antiquités d'Istanbul. En attendant qu'ils soient publiés d'une façon complète, nous en donnons ici la description⁽⁵⁾.

1. *Fragments d'une inscription* (fig. 1). — Parmi les débris nous avons découvert quatre fragments d'une même inscription, dont le début semble être celui qui est marqué par (a). Cette plaque dont l'épaisseur varie entre 6,5-7 centimètres a les deux côtés non taillés sur une largeur de 24 centimètres. L'inscription est d'une époque assez tardive comme l'indique la forme des caractères, ceux-ci étant d'ailleurs fort irréguliers.

2. *Fragment de moulure*. — Sur un très petit fragment de moulure sont gravées verticalement deux lettres : A et O.

3. *Fragment d'une dalle de parapet* (fig. 2). — Quoique incomplet (un tiers manque), c'est un des plus grands fragments retrouvés. Ses dimensions sont de 110 cm. × 81 cm.

⁽¹⁾ Sur cette mosquée, cf. C. GURLITT, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, s. d.; A. GABRIEL, *Les mosquées de Constantinople*, dans *Syria*, 1926, p. 382; M. AGAOĞLU, *The Fatih Mosque at Constantinople*, dans *Art Bulletin*, XII, 1930, p. 179-195; K. WULZINGER a émis l'hypothèse que la mosquée était construite en grande partie en utilisant les murs de l'église; cf. *Die Apostelkirche und die Mehmedije zu Konstantinopel* dans *Byzantion*, VII, 1932, p. 7-39; cette hypothèse a été réfutée par A. SAİM ULGEN et H. BAKI KUNTER, *Fatih Camii*, dans *Vakıflar Dergisi*, I, 1938, p. 91-101 (paru aussi séparément); cf. également, E. H. AYVERDI, *Fatih devri mimarisi*, Istanbul, 1953, p. 125 et suiv.; R. ANHEGGER, *Eski Fatih Cami'i meselesi*, dans *Tarih Dergisi*, VI, 1954, p. 145-160; E. H. AYVERDI, *Yine Fatih Cami'i*, dans *Tarih Dergisi*, VII, 1954.

⁽²⁾ Au sujet de quelques murs trouvés au voisinage de la mosquée, cf. N. FIRATLI, *Istanbul içinde ve civarındaki buluntular*, dans *Istanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, IV, Istanbul, 1950, p. 41, n° 6 (la traduction en anglais se trouve p. 61, n° 6). Cet auteur est d'avis que la mosquée n'est point construite sur l'emplacement de l'église. A ce propos il serait utile de rappeler une légende selon laquelle le tombeau de Fatih serait non sous son mausolée (*türbe*) mais dans un caveau situé sous le mihrab de la mosquée, et que ce caveau est accessible du catafalque qui occupe le *türbe*. Cette légende pourrait être une pure fiction, mais il faut aussi tenir compte que seule l'existence de vestiges mystérieux des sous-sols de l'église a pu donner naissance à une croyance de cette sorte.

⁽³⁾ A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II, *Die Apostelkirche in Konstantinopel*, Leipzig, 1908; E. LEGRAND et Th. REINACH, *Description des œuvres d'art et l'église des Saints-Apôtres de Constantinople*, poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien, Paris, 1896.

⁽⁴⁾ Le texte de notre communication qui sera publié parmi les *Actes du IX^e Congrès* ne contient point cet appendice.

⁽⁵⁾ Les mesures données ne sont pas d'une exactitude absolue.

Il fut trouvé, couvrant un caniveau, devant la porte centrale de la cour. Il est sculpté en faible relief sur ses deux faces :

a. (fig. 2 a) : le travail est plus soigné sur cette face qu'au revers et il offre une décoration plus variée. L'espace encadré par des moulures montre un losange dont l'extrémité horizontale (l'autre manque) se termine par une palmette à trois lobes. Les côtés du losange s'enroulent extérieurement pour former des médaillons renfermant des étoiles à



FIG. 1. — Istanbul. Fragments d'une inscription trouvés sous le dallage de la cour de Fatih-Camii.

six branches. Au centre du losange est inscrit un cercle qui n'est tangent au losange qu'en haut et en bas; il sert de cadre à une croix richement ornée. Les espaces limités par les bras de la croix sont occupés par des motifs en forme de cœur contenant chacun une feuille stylisée. Le médaillon central est flanqué de chaque côté par une palmette. A quelques détails près, on peut citer comme semblables à cette dalle deux plaques actuellement conservées au Musée des Antiquités, dont l'une provient de Sardes⁽¹⁾ et l'autre des

⁽¹⁾ H. C. BUTLER, *Sardis I, The Excavations, Part 1*, Leyden, 1922, p. 87, fig. 86 D. Plaque trouvée dans une maison. Actuellement au musée d'Istanbul, salle XIX, n° 4022. Selon Butler, à l'exception



Fig. 2 a.



Fig. 2 b.



Fig. 3.

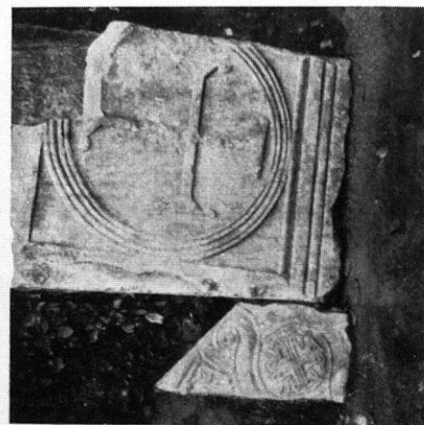


Fig. 4.

Istanbul. Sculptures provenant des Saints-Apôtres.

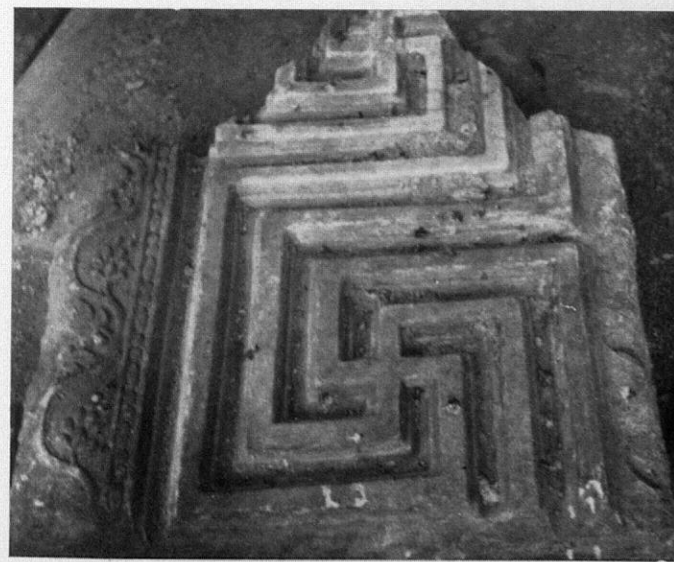


Fig. 5.



Fig. 6.

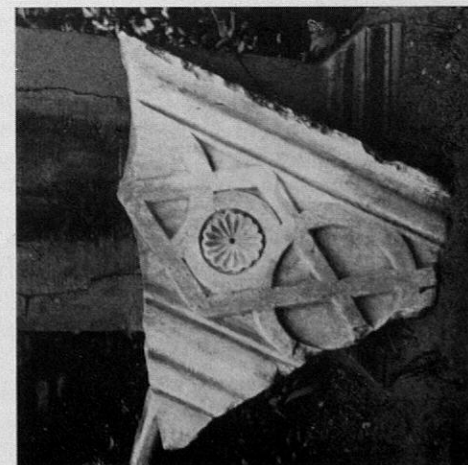


Fig. 7.



Fig. 8.

Istanbul. Sculptures provenant des Saints-Apôtres.

Murailles Terrestres (près des Sept Tours)⁽¹⁾. On pourrait incorporer, dans la même série, les plaques d'Arab Camii⁽²⁾, de Kilise Camii⁽³⁾, bien qu'elles soient attribuées par J. Ebersolt à une époque fort tardive, ainsi que celle de Saint-Marc de Venise⁽⁴⁾.

b. (fig. 2 b) : Cette face est ornée en son milieu d'un médaillon dont le diamètre intérieur est de 32 centimètres. Il encadre un Christe d'un type peu courant, avec des branches pattées qui s'amincissent vers le centre marqué par un cercle. De ce médaillon s'échappe une tige de lierre ondulée, ayant une feuille à son extrémité, sur laquelle repose une croix latine (hauteur : 30 cm.). Les bras de celle-ci se terminent par des perles. Toute cette décoration est encadrée de moulures d'un très faible relief. Cette face du fragment laisse l'impression d'un travail peu soigné. Le motif de son décor est très fréquent à partir du v^e siècle, et on le rencontre dans toutes les parties du monde chrétien, en des versions plus ou moins variées⁽⁵⁾. Ce même motif a été appliqué simultanément à la décoration de parapets et de sarcophages⁽⁶⁾.

4. Dalle (fig. 3). — Dimensions : 57 cm. × 150 cm., épaisseur 14 centimètres. Pierre brisée en deux fragments. Comme le montrent les deux cavités auprès du bord supérieur (trous de scellement?) cette dalle fut taillée, à une époque tardive, à gauche et le long du bord supérieur, pour être remployée. Le motif décoratif est composé de trois croix latines pattées. Celle qui est au centre est plus petite et surmonte un disque d'où s'échappent deux tiges de lierre qui aboutissent à deux autres croix latérales plus grandes. Dans ses grandes lignes, c'est le même motif qu'au n° 3⁽⁷⁾.

des cyprès qui est un motif relativement tardif, la décoration indique le v^e ou le vi^e siècle. Cf. aussi un des revêtements de la fontaine de Lavra au Mont Athos, H. BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athos Klö- stern*, Leipzig, 1924, pl. VIII.

⁽¹⁾ G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Istanbul, 1912-1914, III, p. 525, n° 1317 (2111). Plaque du vi^e siècle, sculptée sur ses deux faces.

⁽²⁾ J. EBERSOLT, *Arab-Djami et ses sculptures byzantines*, dans *Mission archéologique de Constantinople* (1920), Paris, 1921, p. 40 et suiv., plaque II, B (n° 2906), pl. XXXVI, 1.

⁽³⁾ J. EBERSOLT et A. THIERS, *Les églises de Constantinople*, Paris, 1913, p. 162, fig. 75 et 81.

⁽⁴⁾ R. CATTANEO, *Architettura in Italia*, Venise, 1890, fig. 142 et 143.

⁽⁵⁾ Cf. S. EYICE, *Deux anciennes églises byzantines*, dans *Cahiers archéologiques*, VII, 1954, p. 102 et n. 3; voir aussi dans G. MENDEL, *op. cit.*, II, p. 519, une plaque trouvée dans l'église de Stoudios (Imrahor Camii), n° 722 (2398); dans un article richement documenté pour l'époque (*Delphes chrétien*, dans *Bulletin de Correspondance hellénique*, XXIII, 1899, p. 206-279), J. Laurent écrit au sujet d'une plaque identique (p. 255) : «... et nous croyons que les dalles ornées exactement comme celles de nos figures 15 à 19 ne sauraient être postérieures à l'avènement de Justinien».

⁽⁶⁾ Outre le sarcophage représenté sur une mosaïque de Hosios Lukas (O. DEMUS, *Byzantine Mosaic decoration*, London, 1947, pl. 13 A), on connaît aussi des sarcophages. Cf. G. MENDEL, *op. cit.*, III, p. 417, n° 1174 (823), selon le *Guide illustré des sculptures*, Istanbul, 1935, p. 99, il aurait été trouvé à Bayazid (Istanbul). Pour un autre spécimen, voir Mary A. WALKER, *Broken Bits of Byzantium, Part I, From Yah Kiosk to Koulé*, s. d. (vers 1890), pl. 26 (dessin fort primitif représentant un sarcophage qui se trouvait près d'Ahırkapi).

⁽⁷⁾ G. MENDEL, *op. cit.*, II, p. 528, n° 731 (1598) décrit une plaque trouvée en 1905 au quartier

5. Dalle de parapet (fig. 4). — Dimensions : 82 cm. × 62 cm., épaisseur 7 centimètres. La partie gauche a été coupée verticalement. Un des angles, brisé, manque. Dans un cadre carré, fait de moulure, est inscrit un médaillon délimité par quatre cercles concentriques. A l'intérieur de celui-ci on trouve une croix pattée très grêle, d'un type peu répandu. Comme relief analogue à cette plaque on pourrait signaler une dalle sculptée qui a été trouvée à Delphes⁽¹⁾.

6. Fragment de frise (fig. 5). — Dimensions : 90 cm. × 110 cm., épaisseur 11 centimètres. La décoration de cette dalle de revêtement est composée de deux parties distinctes séparées par un mince ruban de perles. La partie supérieure offre un décor en faible relief. Il comporte un rinceau de vigne qui contient dans chacune de ses ondulations semi-circulaires, alternativement, une feuille de vigne et une grappe de raisin. Par contre, la partie inférieure offre un relief plus fort et plus profond. Dans cette partie, on voit un imposant motif de méandre étagé, d'un type classique, composé de croix gammées successives. Ce thème décoratif composé de deux éléments (rinceau et méandre en croix gammée) trouve son répondant dans les reliefs qui ornent les fameuses portes en bronze de Sainte-Sophie⁽²⁾. Le même édifice offre un autre motif de méandre⁽³⁾ sur une frise au bas du mur oriental.

7. Dalle de parapet (fig. 6). — Dimensions : 82 cm. × 136 cm., épaisseur 10 centimètres. La dalle est encadrée par des moulures larges mais dont les profils sont très peu accentués. La surface limitée par cet encadrement est ornée simplement d'un médaillon conte-

d'Ishak Paşa à Istanbul. Plaque qui représente trois croix. Mendel ajoute à sa notice : « Il serait assez tentant de supposer ici une représentation symbolique de la Déisis, la croix centrale représentant le Christ, les deux autres la Vierge et saint Jean, cependant à notre connaissance la croix n'a jamais été employée pour figurer une personne divine autre que Jésus-Christ; elle est restée toujours son signe personnel et elle paraît précisément comme telle sur notre plaque par la répétition même des sigles ». D'autre part, Barbier de Montault voyait dans ce système décoratif un symbole de La Trinité (cf. R. CATTANEO, *op. cit.*, p. 53). Or J. Laurent rejette cette opinion, de même que l'hypothèse qui en fait une représentation symbolique du Jésus entre les deux larrons, en disant : « Trois symboles du Christ juxtaposés et réunis, par suite d'une tendance invincible de l'artiste à l'ornementation et à la symétrie, sans y chercher autre chose... Le groupement et la répartition des croix sur les monuments chrétiens s'expliquent donc par des considérations artistiques plutôt que dogmatiques » (LAURENT, *loc. cit.*, p. 259 et suiv.).

⁽¹⁾ J. LAURENT, *loc. cit.*, p. 243, fig. 244; voir aussi les dalles de Philippos, P. LEMERLE, *Philippos et la Macédoine orientale*, Paris, 1945, pl. LXXV, n° 35.

⁽²⁾ E. H. SWIFT, *Hagia Sophia*, New York, 1940, p. 55 et suiv., pl. XXXIX A (partie supérieure de la photo).

⁽³⁾ E. H. SWIFT, *op. cit.*, pl. XXVIII (à gauche, en bas); voir aussi le fragment à méandre trouvé à l'Hebdomon, publié par R. DEMANGEL, *Contribution à la topographie de l'Hebdomon*, Paris, 1945, p. 27, fig. 14 (n° 3967). Pour une photo de ce motif, voir aussi, N. CAN GÜLEKLI, *Hagia Sophia* (Ankara), 1951, pl. entre les p. 64-65. Un autre motif de méandre est signalé dans D. I. PALLAS, *Bulletin de Correspondance hellénique*, LXXIV, 1950, fasc. II, p. 233-249, fig. 2. Un fragment à méandre a été trouvé parmi les ruines du Grand Palais; cf. G. BAETZ, W. J. MACAULAY, R. B. K. STEVENSON, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, London, 1947, 12, pl. 10, fig. 4, n° 308.

nant une croix latine pattée. Au bas de ce médaillon, sur la moulure inférieure, apparaît le monogramme suivant, incomplet à cause d'une cassure :



Cette plaque au décor sobre, rappelle les parements extérieurs des fenêtres de la galerie supérieure de Sainte-Sophie⁽¹⁾.

8. *Fragment de caisson* (?) [fig. 7, à gauche]. — Dimensions : 30 cm. × 30 cm., épaisseur 8 cm. 5. Le fragment provient d'un angle. Sur le bord est taillé en relief très accusé (2 cm. 5 d'épaisseur) un motif en équerre (en « gamma »), massif et orné sur sa surface supérieure d'une double rudenture. La surface intérieure du caisson est occupée par un cabochon semi-sphérique orné d'un Christisme que dessine six motifs en forme de cœur.

9. *Fragment de parapet* (?) [fig. 8]. — Parmi les débris se trouvaient plusieurs fragments d'une dalle dont la surface était ornée d'un large ruban d'entrelacs qui en s'enroulant forme des médaillons ornés différemment. L'exemple que nous publions comporte une croix ressemblant en ses grandes lignes à la croix centrale de la dalle 3 (face a). Ce type a été déjà signalé parmi les plaques de parapet du Kilise Camii⁽²⁾.

10. *Fragment de frise* (fig. 7, à droite). — Dimensions : 65 cm. × 65 cm., épaisseur 4 centimètres. Ce fragment offre une décoration de bordure en faible relief avec des losanges et des cercles qui s'entrecroisent. Chaque losange contient au centre un petit médaillon concave, côtelé à la manière d'une coquille⁽³⁾.

11. *Fragments de dalles de parapet ou de soffite* (fig. 9). — Ces fragments, qui pourraient être aussi bien des dalles de parapet que des pièces de soffite, possèdent les mêmes caractéristiques décoratives. Tous sont ornés de motifs en haut relief (4 cm. de profondeur).

⁽¹⁾ Pour des analogies, cf. les plaques (du VII^e siècle?) trouvées à l'île de Thasos, actuellement au musée d'Istanbul, G. MENDEL, *op. cit.*, II, p. 480, n° 648 (2157), p. 482, n° 683 (2156); voir aussi, J. LAURENT, *loc. cit.*, fig. 16, et P. LEMERLE, *op. cit.*, pl. LXXV, n° 32.

⁽²⁾ Cf. R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*, Paris, 1939, p. 127, n° 35, fig. 164, p. 165 (n° 3955); voir aussi la partie centrale d'une des plaques du Kilise Camii à Istanbul (A. VAN MILLINGEN, *Byzantine Churches in Constantinople*, London, 1912, fig. 81, première rangée au milieu); J. EBERSOLT et A. THIERS, *op. cit.*, fig. 81 (plaque gauche, les médaillons — ou rosaces — superposées verticalement).

⁽³⁾ La décoration composée de cercles qui s'entrecroisent est assez rare; à Istanbul on en a signalé un fragment très simple, N. FIRATLI, *Découvertes de trois églises*, dans *Cahiers archéologiques*, V, 1950, p. 176, pl. VI e; voir aussi un fragment trouvé à l'Hebdomon, R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*, p. 127, fig. 161, n° 32 (3951); sur une plaque du X^e siècle, trouvée à Melegob, en Asie Mineure, il y a des cercles qui s'entrecroisent, cf. H. RORR, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908, p. 285 et suiv., fig. 104 et 105. Le même système décoratif (cercles et losanges) se voit parmi les ornements d'une reliure du IX^e siècle; cf. T. PETERSEN, *Early Islamic Bookbindings*, dans *Ars Orientalis*, I, 1954, p. 49, fig. 15, n° 28.

Comme certaines plaques ont les bords taillés en biseau, nous croyons qu'il s'agit plutôt de pièces de soffite.

a. (fig. 9 a). Dimensions : 70 cm. × 70 cm., épaisseur 13 centimètres. Une large moulure longe la plaque des deux côtés. À l'intérieur de ce cadre, la surface est occupée par un losange dont les extrémités se terminent par des feuilles à lobe unique. Ce grand losange en contient un plus petit, dans lequel est inscrit un motif cruciforme. Les surfaces comprises entre l'encadrement et le grand losange sont occupées par des compartiments en forme de triangle rectangle avec différents motifs ornementaux.

b. (fig. 9 b). Dimensions : 44 cm. × 60 cm. Large bordure qui encadre un rectangle renfermant un motif composé d'une grande feuille grasse qui s'ouvre en éventail, dans quatre directions.

c. Dimensions : 36 cm. × 40 cm. Motif central d'une dalle. Un encadrement en forme de losange contient une feuille à cinq lobes.

d. (fig. 9 c). Dimensions : 65 cm. × 46 cm. Large bordure encadrant un rectangle qui renferme deux tiges posées dans le sens des diagonales et ornées à leurs extrémités de feuilles de lierre.

e. (fig. 9 c). Motif central d'une dalle. Encadrement formé de plusieurs losanges concentriques dont le plus petit renferme un cercle.

f. (fig. 9 c). Large moulure et losange renfermant une feuille trilobée.

g. (fig. 9 d). Large moulure et triangle contenant deux feuilles trilobées qui sortent d'une même tige.

h. (fig. 9 e). Dimensions : 92 cm. × 93 cm. Ce n'est que la moitié d'une plaque. Mais c'est le seul fragment qui donne une idée de la disposition complète des motifs. La partie conservée est de forme carrée. Dans ce carré sont inscrits un losange central et quatre triangles aux coins. Le losange renferme une décoration cruciforme tandis que les triangles sont ornés soit de doubles feuilles trilobées (cf. g) soit de deux feuilles de lierre, partant d'une tige commune qui forme un nœud. Les triangles opposés diagonalement offrent des motifs identiques.

Cette série de reliefs est incontestablement de l'époque de Justinien. Les mêmes motifs décoratifs sont fréquents sur les dalles⁽¹⁾, les soffites⁽²⁾, les pièces du mobilier

⁽¹⁾ Cf. H. SWIFT, *op. cit.*, p. 77, fig. 15 et 16; A. M. SCHNEIDER, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*, Berlin, 1939, fig. 32 et 41; plaque trouvée à Feriköy (quartier d'Istanbul), G. MENDEL, *op. cit.*, II, p. 510, n° 711 (1565) et p. 511, n° 712 (2254), de provenance inconnue. Pour d'autres exemples, voir W. S. GEORGE, *The Church of Saint-Eirene*, London, s. d., fig. 30 et 31; P. LEMERLE, *Philippe*, pl. XLIX, LXXV; *Forschungen in Ephesos*, IV, 1, Wien, 1951, p. 173 et suiv., pl. LVII, fig. 5; voir aussi L. BRÉHIER, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, dans *Nouvelles Archives des Missions scientifiques*, Paris, 1913, p. 81 du tirage à part.

⁽²⁾ A. M. SCHNEIDER, *Hagia Sophia*, fig. 43 (Sainte-Sophie); J. EBERSOLT et A. THIERS, *Églises*, fig. 25,

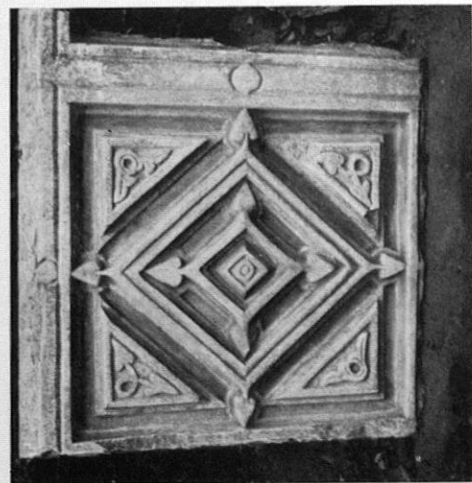


FIG. 9 a.



FIG. 9 b.



FIG. 9 c.

Istanbul. Sculptures provenant des Saints-Apôtres.



FIG. 9 e.



FIG. 9 d.

Istanbul. Sculptures provenant des Saints-Apôtres.

liturgique⁽¹⁾, les sarcophages⁽²⁾, et sur les bases des monuments commémoratifs de cette époque⁽³⁾.

Les fragments dont nous venons de donner un catalogue très sommaire présentent le double intérêt de fournir, d'une part, une preuve matérielle de la décoration que reçut l'église des Saints-Apôtres et, d'autre part, d'enrichir la série des reliefs byzantins trouvés à Istanbul. A l'exception de l'inscription et de quelques fragments dont la date est difficile à établir, une grande partie de ces vestiges appartiennent au siècle de Justinien, époque à laquelle les traditions classiques furent encore très vivantes comme le montre le fragment 6.

Semavi EYICE.

Istanbul, décembre 1954.

L. BRÉHIER, *loc. cit.*, pl. XIII; *L'Art byzantin*, Paris, 1924, fig. 56 (Saint-Serge-et-Bacchus); R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *Manganes*, p. 123, fig. 157, n° 27 [3952] (remployé dans la citerne de l'église de la Vierge).

⁽¹⁾ Ambon de l'église S. Apollinare Nuovo à Ravenne (cf. C. DIEHL, *Ravenne*, Paris, 1903, p. 89; W. GOETZ, *Ravenna*, Leipzig-Berlin, 1901, p. 95, fig. 108; J. LAURENT, *loc. cit.*, p. 267, fig. 25); voir aussi *Forschungen in Ephesos*, IV, 1, pl. 38, fig. 1; cf., en outre, le célèbre ambon de Salonique (G. MENDEL, *op. cit.*, II, p. 406 et suiv.).

⁽²⁾ J. EBERSOLT, *Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, dans *Revue de l'Histoire des Religions*, LXXVI, 1917, p. 119, n. 2; *Rapport sommaire sur une mission à Constantinople (1910)*, dans *Missions scientifiques*, nouvelle série, 3, 1911, p. 16 (du tirage à part), pl. XIV, fig. 22; *Les sarcophages impériaux de Constantinople* dans *Mission archéologique de Constantinople (1920)*, Paris, 1921, 20, n° 4; M. COX et A. CAMERON, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, V, Manchester, 1937, pl. XI.

⁽³⁾ Cf. par exemple la base du monument de Porphyrios, J. EBERSOLT, *A propos du relief de Porphyrios*, dans *Revue archéologique*, 1911, p. 76 et suiv.; W. GEORGE, *The Church of Saint-Eirene*, p. 83 et suiv. (article de Woodward et Wace, p. 26-29). Comme analogie, voir aussi un pilier trouvé à Istanbul, actuellement au Musée (n° 4202) : A. M. MANSEL, *Erwerbungsbericht des Antikenmuseums zu Istanbul seit 1914*, dans *Archäologischer Anzeiger*, 1931, col. 209, fig. 25.

LE DÉCOR DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE QARTĀMĪN

D'APRÈS UN TEXTE SYRIAQUE

par

JULES LEROY

Le monastère de Qartāmīn, appelé aussi monastère de Mar Gabriel, Mar Samuel et Mar Siméon, et plus connu aujourd'hui sous le nom de Deir el-Amer ou Deir el-Omer, en raison d'un diplôme du calife Omar lui accordant un droit de juridiction sur tous les chrétiens du pays⁽¹⁾, tient une place considérable dans l'histoire culturelle et religieuse du monophysisme⁽²⁾. Si l'on peut dire en toute vérité que le Tūr 'Abdin est le Mont Athos du monophysisme syrien, on doit attribuer à Qartāmīn le même rôle que la Grande Laure en pays byzantin. De lui en effet dépendent, soit directement, soit par rattachement à ses filiales, toutes les communautés monastiques qui se sont établies dans cette région particulièrement difficile d'accès⁽³⁾.

Fondée en 397 par Samuel, issu d'une noble famille de Mardin, la communauté de Qartāmīn connut sa première expansion sous un de ses disciples, Siméon, qui lui succéda en 408. C'est sous son abbatiat que fut opérée la construction des bâtiments claustraux où vécurent bientôt plus de quatre cents moines. A sa mort en 444 il eut pour successeur Mar Gabriel, dont le zèle monastique donna au couvent un renom tel qu'il attira sur lui le regard de l'empereur Anastase, dont les libéralités servirent à l'édification de nouveaux bâtiments et surtout d'une grande église terminée en 512.

Maintes fois pillé et détruit, le monastère a reçu à plusieurs reprises la visite de voyageurs occidentaux qui en ont donné des descriptions plus ou moins détaillées⁽⁴⁾. En 1891 et en 1905, H. Pognon y fit deux voyages dont il rapporta le témoignage suivant : « Le

⁽¹⁾ BAR HEBRAEUS, *Chronicon Ecclesiasticum*, éd. ABBELOOS et LAMY, t. I, p. 122.

⁽²⁾ P. KRÜGER, *Das syrisch-monophysitische Mönchtum in Tūr-'Abdin von seinen Anfängen bis zur Mitte des XII. Jahrhunderts*, Münster-in-W., 1937, surtout p. 28 à la fin.

⁽³⁾ Sur cette région, voir l'art. *Tūr 'Abdin* de M. STRECK dans *Encycl. des Islam*, IV, 1931, p. 948-949.

⁽⁴⁾ SOCIN, *Zur Geographie des Tūr 'Abdin*, dans *Z.D.M.G.*, t. XXXV, p. 205 et suiv.; MISS BELL, *Churches and Monasteries of the Tūr-'Abdin and neighbouring Districts* (*Zeitschr. für Geschichte der Architektur*, Beiheft 9, 1913); IDEM, *The Churches and Monasteries of the Tūr-'Abdin*, in M. VAN BERCHEN et

couvent consiste en bâtiments presque modernes et pourtant très délabrés dont quelques parties seulement paraissent être anciennes, et il contient deux églises. L'une, appelée *ܟܠܟ ܕܠܗܐ ܕܡܪܝܢ*, enclavée au milieu des bâtiments et fort sombre, ne m'a pas paru très ancienne; l'autre est la grande église. Des ruines qui entourent le couvent prouvent qu'il s'étendait autrefois sur un espace bien plus grand qu'aujourd'hui. La grande église est très délabrée, mais encore solide; c'est certainement une des plus anciennes de toutes les églises que j'ai vues en Orient »⁽¹⁾.

Sur l'histoire de Qartāmin nous sommes assez bien renseignés non seulement par les deux inscriptions publiées et commentées par Pognon⁽²⁾, mais encore par une curieuse histoire des trois titulaires du monastère, contenue dans un manuscrit syriaque du British Museum, l'*Additionnel* 17265, dont Wright dit dans son catalogue⁽³⁾ qu'il est écrit d'une écriture nette, probablement au XIII^e siècle.

Le texte est en assez mauvais état et lacunaire. En bien des points il se rapproche du manuscrit 221 de la Bibliothèque de Berlin dont Sachau a donné la description⁽⁴⁾. C'est le même fonds d'histoires qui réapparaît dans les deux manuscrits, quoiqu'ils ne soient pas la copie l'un de l'autre.

L'époque tardive du manuscrit de Londres n'est pas une preuve contre l'authenticité des faits que rapporte cette histoire de Mar Gabriel et de ses compagnons. Fr. Nau qui l'a fait connaître le premier en en donnant de larges extraits avec traduction française⁽⁵⁾ a, par ses nombreux rapprochements avec les autres témoignages des historiens syriaques, montré que l'on peut se fier aux affirmations de l'écrivain anonyme qui nous raconte les origines du célèbre monastère. Ce qu'il dit de la construction de la grande église, dont Pognon a reconnu l'identité dans l'église actuelle, par les ouvriers d'Anastase, est d'une très grande importance pour l'histoire de l'art, de la construction et de l'iconographie chrétienne en Syro-Mésopotamie. Quelques données ayant échappé à Fr. Nau, qui était avant tout un philologue et non un archéologue, nous croyons devoir soumettre le passage en question à une nouvelle traduction, laissant à M. Grabar le soin de tirer la leçon d'un texte qui ouvre sur les rapports de l'art byzantin et de l'art syro-mésopotamien des perspectives nouvelles. Notre commentaire, à quelques rares exceptions, aura surtout pour but de fixer les points où nous sommes en désaccord avec le premier éditeur et d'en dire les raisons.

J. STRZYGOWSKI, *Amida*, p. 224-262; C. PREUSSER, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit.*, 1911. On trouve le plan du monastère et de l'église dans H. POGNON (voir note suivante) et U. MONNERET DE VILLARD, *Le Chiese della Mesopotamia (Orientalia christiana analecta, 128, Rome, 1940)*. Pour la disposition des églises mésopotamiennes, voir les indications données dans cette publication (*Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 14-16) par M. DAUVILLIER, à propos du *bēma* ou «ambon» dans l'Église chaldéenne.

⁽¹⁾ H. POGNON, *Inscriptions sémitiques*, Paris, 1907, p. 39.

⁽²⁾ H. POGNON, *loc. cit.*, inscr. 13, p. 42 et 14, p. 44.

⁽³⁾ W. WRIGHT, *Catalogue of the Syriac manuscripts in the B. M.*, Londres, 1872, p. 1140, 2.

⁽⁴⁾ E. SACHAU, *Die Handschriftenverzeichnisse der K. Bibliothek zu Berlin*, Berlin, 1899, II, p. 581-587. Pognon possédait aussi une copie dont il n'indique pas la provenance.

⁽⁵⁾ F. NAU, *Notice historique sur le monastère de Qartamin, suivie d'une notice sur le monastère de Qennèsiré (Actes du XIV^e Congrès des Orientalistes, Alger, 1903)*, Paris, 1907, t. II, p. 1-135.

Le passage qui nous intéresse occupe les fol. 78^r-81^r du manuscrit. Le texte syriaque de Nau est aux pages 64-67, la traduction aux pages 21-23 du recueil cité.

Les numéros ajoutés dans notre traduction, ne figurent pas dans le texte. Ils sont mis pour faciliter le recours au commentaire.

Traduction du texte syriaque.

1. La 21^e année de son règne, le victorieux et miséricordieux Anastase le Christophore, qui avait revêtu la robe de la foi orthodoxe des chrétiens, par laquelle il chassa et fit sortir de l'Église le maudit Marcion, mit à sa place l'illustre Timothée. Puis, la même année, Jean S'ara fut nommé métropolite de la ville d'Amid. Ce Jean y bâtit le temple des Quarante Martyrs, et le pont sur le Tigre, hors de la ville.

2. Et quand l'empereur Anastase apprit la belle renommée des bienheureux de ce monastère (c'est-à-dire de Qartāmin), il envoya beaucoup d'or avec ses serviteurs et des experts, lapicides habiles et faiseurs de briques, ainsi que des ouvriers exercés et des architectes pour la construction du grand temple, dont l'ange et Mar Siméon avaient jeté les fondements et dont les architectes avaient nom Théodore et Théodose, surnommés fils de Soufani.

3. Il envoya aussi des orfèvres (travaillant) l'or et l'argent, l'airain et le fer, des peintres et des sculpteurs de marbre, des fabricants (ouvriers) de mosaïques dans les trônes et de chaires bien disposées de la science, remarquables dans la construction qui convient à la gloire de Dieu et à l'honneur de ses saints.

4. La nuit où les experts envoyés par l'empereur Anastase parvinrent à ce monastère et y entrèrent, il leur fut révélé en songe de ne pas déranger les pierres qu'avait posées l'ange, mais de disposer sur elles de grosses pierres. Ils firent selon qu'ils avaient vu et le temple fut bâti et achevé.

5. Telles sont ses dimensions : longueur, 37 coudées; largeur, 25 (coudées); hauteur, 25; épaisseur des murs, 7 coudées.

6. Et à l'intérieur du temple on bâtit à l'orient trois chambres. La chambre du milieu est le Saint des Saints. Son autel est en marbre, long de six empan et demi et large de quatre et demi : il a quatre côtés sur lesquels sont représentées des images : faces d'un lion, d'un taureau, d'un aigle et d'un homme. Et sur la pierre est posé un superbe vase royal : une couronne d'argent l'entoure, avec trois cents médaillons sur lesquels est peinte l'économie de l'Incarnation. Au-dessus de l'autel il y a un chérubin et un ciborium d'airain, supporté et soutenu par quatre colonnes. Sur l'autel est un lustre d'or pur suspendu par une chaîne d'argent.

7. Le sol du sanctuaire est couvert de mosaïques en marbre blanc, noir, jaune, pourpre violet, lie-de-vin, avec des figures variées. Ses murs, disposés en cercle, des plaques de marbre les recouvrent et, au-dessus, sur la voûte, des mosaïques de cubes dorés.

8. En outre dans la nef, des deux côtés de la porte du sanctuaire, sont fixés deux arbres d'airain. La hauteur de chacun est de 20 coudées. Sur les feuilles des arbres il y a place pour des lampes tremblotantes; 180 pour chaque arbre, et 50 chaînes d'argent (descendent) de haut en bas, auxquelles étaient attachés des objets d'airain, comme œufs rouges, cratères, animaux, oiseaux, croix, couronnes, clochettes (ou grappes), objets ciselés, disques (ou anneaux). De tous (ces ornements) les uns étaient d'or, d'autres d'argent, d'autres d'airain : on n'en pouvait connaître ni la valeur ni le poids.

Commentaire.

1. Nau omet de traduire ici les termes  qui, par comparaison avec l'expression  rendue par *Deo indutus*, Θεοφόρος dans le dictionnaire de PAYNE-SMITH (t. II, vol. 1888), doit signifier Χριστοφόρος. Comme il ne paraît pas appartenir à la titulature officielle des souverains byzantins (cf. L. BRÉHIER, *Le monde byzantin*, II, *Les institutions de Byzance*, Paris, 1949, p. 48-52) le mot ne veut sans doute rien dire de plus que l'orthodoxie d'Anastase. Il est expliqué par les mots suivants : « ayant revêtu la robe de la foi orthodoxe ». Le Marcion dont il est ici question n'est pas le fondateur du marcionisme, au II^e siècle, mais Macédonius, patriarche de Constantinople (510-513).

2. Nau : *des ouvriers*. Cette traduction oublie le terme 𐎒𐎗𐏁 « ouvriers éprouvés », donc des experts.

3. Nau : *des forgerons pour travailler l'or* : **ⲛⲁⲩⲱⲙⲓ ⲙⲓⲧⲁⲩⲱⲙⲓ**; nous rendons plus simplement et plus fidèlement par *orfèvres*. Nau : *des hommes qui construisent des chars et font des sièges avec science* : **ⲛⲁⲩⲱⲙⲓ ⲙⲓⲧⲁⲩⲱⲙⲓ ⲙⲓⲧⲁⲩⲱⲙⲓ**. Traduction impossible pour plusieurs raisons. Bien que les chariots soient nécessaires à la construction, ne serait-ce que pour transporter les matériaux, il est clair que l'auteur énumère ici les ouvriers destinés à la décoration du bâtiment ou à son mobilier. En outre le sens donné par Nau implique quelques changements dans le texte qui paraissent arbitraires. C'est ainsi que pour rendre *avec science*, il faut supposer une lecture **ⲛⲁⲩⲱⲙⲓ** et non **ⲛⲁⲩⲱⲙⲓ**. Notre traduction, plus en rapport avec le contexte, se fonde sur le sens donné à **ⲙⲓⲧⲁⲩⲱⲙⲓ** par Henri Pognon qui, s'appuyant sur le témoignage de notre texte, n° 7, voit ici la preuve que ce mot avait au Moyen Âge le sens de *mosaïque* (H. Pognon, *Inscriptions sémitiques*, p. 40, note 4). Un pareil sens n'est donné par aucun dictionnaire, mais on voit facilement le développement sémantique dont le terme **ⲙⲓⲧⲁⲩⲱⲙⲓ**, d'où il provient, a été l'objet. Il signifie « marquer d'un sceau » et par conséquent *sceller*. Au participe passif, il a

donc le sens de «ce qui est scellé», ce qui se conçoit très bien des cubes de pierres scellés dans le mur.

Notre traduction donne en outre au terme **مذبح** non le sens de « chaire », mais de *sièges*, particulièrement de sièges épiscopaux, de cathedrae. C'est une autre signification du mot (cf. PAYNE-SMITH, s. v.), et l'on voit alors comment il faut entendre les *chaires de la science* : il doit s'agir des ambons ou pupitres d'où se proclame l'enseignement de l'Évangile. Notre texte nous semble donc faire allusion ici à des mosaïstes spécialisés dans l'ornementation du mobilier d'église et la pensée se reporte vers les chaires ou sièges ornés de « cosmatesques », dont l'Italie méridionale du Moyen Âge nous offre tant d'exemples.

Nau, pour faire une construction, cette finale n'existe pas dans le texte.

4. Nau, *ouïriers*, comme plus haut, n° 1. — Allusion est faite ici, comme au n° 2, à une apparition, racontée dans les pages précédentes de l'*Histoire*, au cours de laquelle les mesures et le plan de l'Église de Qartāmin auraient été donnés par un ange. Cf. n° 2.

5. Nau : *leurs dimensions étaient*. D'une manière générale Nau a tout mis au passé, alors que le texte donne le présent. U. MONNERET DE VILLARD, *Le Chiese...*, I. c., p. 56, remarque que les mesures du texte correspondent à l'édifice existant, pour autant que celui-ci a subi beaucoup de dommages, en 829 par les Kurdes (MICHEL LE SYRIEN, éd. CHABOT, vol. III, 50) et en 1075 par les Turcs (BAR HEBRAEUS, *Chronology*, éd. BUDGE, 1932, I, 132).

6. Nau, *Son trône*. Cette traduction littérale du terme grec *θρόνος* ne rend pas le sens exact du terme syriaque ܐܡܘܢܐ qui signifie à la fois *trône* et *autel* « altare quia in eo est thronus Dei cum in illo corpus Christi τετελεωμένον consecratur, et accuratius loquendo ut *altaris medium* in quo discus sacer et calix collocantur » (RENAUDOT, *Lit. or.*, II, 52-53, cité par PAYNE-SMITH, *l. c.*, s. v.). C'est évidemment le sens qu'il faut adopter ici, en l'appliquant au monument le plus important du sanctuaire.

Sur la pierre, on pourrait aussi traduire, sur une colonne, sens dérivé de **כד**. Payne-Smith cite un manuscrit de Londres où Siméon Stylite est dit se tenir *sur une colonne*.

Nau : *dans lequel se trouvaient trois cents sceaux*. Ces sceaux sont évidemment des médailles ornées d'empreintes, donc des médaillons.  traduit le τὸ νόμισμα de Matth., XIII, 19. Mais si ces médaillons portent les images de l'économie de l'Incarnation, c'est-à-dire l'histoire du Christ (chaque événement faisant sans doute l'objet de répétitions, car il n'y a pas dans l'iconographie connue de l'Évangile trois cents images différentes), il faut supposer qu'elles étaient faites pour être vues : c'est pourquoi, contrairement à Nau, nous mettons ces pièces non pas *dans* le vase royal, mais *dessus*, autre sens de .

Nau : *tabernacle*, **נֹאָה**, fait trop penser à l'édicule qui, sur nos autels, conserve l'Eucharistie. En fait, il s'agit d'un *ciborium*.

Nau : à l'Est. Il a lu **لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ** au lieu de **لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ**.

7. Nau : le sol de l'autel, ce qui n'a aucun sens. ܢܐܘ signifie à la fois l'autel et le lieu où il est, le sanctuaire.

La suite du texte de Nau est alambiquée, parce qu'il en a seulement soupçonné le sens : *Le sol de l'autel était parsemé de signes ܢܐܘ de marbre blanc formant des peintures variées* (en note 4 : *il s'agit d'une mosaïque*). Le sens devient clair dès qu'on donne à ܢܐܘ non plus le sens général de signes, mais, comme nous l'avons fait après Pognon (*supra*, n° 3), le sens technique de mosaïque. Notre traduction est empruntée à Pognon lui-même, *l. c.*

La deuxième partie du texte a été encore plus obscure pour Nau : *Les murs tout autour étaient incrustés de plaques de marbre et au haut, dans les pierres, étaient des empreintes de coupes dorées*. Ce qui est ainsi expliqué en note 5 : *Dans le plafond étaient des trous dorés en formes de coupes renversées (?)*. Le texte syriaque ܢܐܘ ܕܡܪܡܪܐ ܕܡܪܡܪܐ ܕܡܪܡܪܐ ܕܡܪܡܪܐ ܕܡܪܡܪܐ devient clair si on remarque que ܕܡܪܡܪܐ, littéralement *dans son ciel* signifie la voûte et que le mot ܡܪܡܪܐ n'est pas synonyme de coupes, mais de *κόσος*, ces petites pierres carrées dont le rapprochement constitue les mosaïques.

Ces deux mosaïques existent toujours. La première, retrouvée et publiée (cf. PREUSSEN, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit, Text und Tafeln*, 1911), est formée de dessins géométriques avec bordures contenant des as de piques. L'usage de la mosaïque de pavement en Mésopotamie est ancien. A la liste établie par R. HORNING, dans *Zeitsch. d. D. Palästina-Vereins*, XXXII, 1909, p. 114-116, et par J. EUTING, *Notulae epigraphicae*, dans *Florilège de Vogüe*, Paris, 1909, p. 231-235, il convient d'ajouter maintenant la belle mosaïque du II^e siècle trouvée à Tektek, près d'Ourfa (Edesse) et publiée dans *The Illustrated London News*, 21 fév. 1953, p. 287, pl. IV et fig. 2. Elle a l'inappréciable avantage d'être bien conservée et de nous donner, avec leurs noms, les portraits des membres de la famille des Māqīmū, parmi lesquels figurent Salmath, épouse d'Abgar, par qui le christianisme s'introduisit à Edesse.

La mosaïque de la voûte est difficile à lire à cause de la saleté. On y distingue cependant une croix au milieu de pampres. Selon STRZYGOWSKI, *Amida*, p. 272, ce serait le plus ancien exemple de mosaïque murale en Mésopotamie.

Sur les mosaïques (disparues) qui ornaient autrefois les églises et les monuments civils de Mésopotamie, voir dans MONNERET DE VILLARD, *l. c.*, p. 56, note 3, les témoignages d'historiens arabes et syriaques.

8. Nau : *Dans le temple*, terme trop vague; ܢܐܘ a aussi le sens de *nef*. C'est le bon ici. Il amène naturellement la traduction *porte du sanctuaire*, que Nau a rendue par *porte de l'autel*.

Les différents objets attachés à ces deux arbres ont été traduits à peu près de la même manière par Nau et par nous. Sur quelques points seulement nous nous séparons de lui. Il rend ܡܪܡܪܐ simplement par *vases*, nous lui préférons *cratères*. ܡܪܡܪܐ n'a pas le sens de *mesures*, mais celui de *cloches* ou de *grappes*. Le syriaque connaît deux mots de même forme, dont l'un est traduit par *vitis*, *ἄμπελος* par Payne-Smith, l'autre par *tinnabulum*, sc. *mortarium*.

Il est impossible de dire quel objet le texte désigne. De toute façon il s'agit d'un ornement fabriqué. Quant aux *objets sculptés* de Nau, il faut y voir des objets *ciselés* ܡܪܡܪܐ (*pro* ܡܪܡܪܐ). On a le choix pour ܡܪܡܪܐ entre des disques, des sphères, des anneaux, le terme désignant des *roues*, c'est-à-dire des objets de forme ronde.

Tandis que dans le reste de la narration l'auteur emploie le présent, dans ce dernier paragraphe, quand il énumère les objets suspendus aux deux arbres, il utilise le passé. Voudrait-il par là faire entendre qu'au moment où il écrivait, ces objets n'étaient plus qu'un souvenir, tandis que les arbres existaient encore?

Jules LEROY.

ADDITION

Depuis que cette étude a été composée, la mosaïque d'Édesse dont il est question à la page précédente, n° 7, a été l'objet de deux études dues à M. J. B. SEGAL, *Pagan Syriac Monuments in the Vilayet of Urfa* (*Anatolian Studies*, III, 1953, p. 116-118) et *Some Syriac Inscriptions of the 2nd-3rd Century A. D.* (*Bulletin of School of Oriental and African Studies*, Londres, XVI, 1954, p. 29-30). J'espère revenir sur elle dans une prochaine étude qui paraîtra dans *Syria*.

QUELQUES OBSERVATIONS
SUR
LE DÉCOR DE L'ÉGLISE DE QARTĀMĪN
par
ANDRÉ GRABAR

Le texte syriaque du Brit. Mus. add. 17265 (xiii^e siècle d'après Wright) que traduit et étudie M. l'abbé Jules Leroy (*supra*, p. 75) est d'un grand intérêt pour l'archéologie chrétienne, parce qu'il nous apporte une information précieuse sur un domaine de l'art chrétien de la Syrie antique dont d'autres textes parlent à peine, et que les monuments conservés ne permettent pas d'étudier : je pense à l'aménagement intérieur des églises. Ce que nous apprend ce texte complète fort heureusement les quelques brèves descriptions des intérieurs d'églises antiques de Syrie que nous avons⁽¹⁾, et les observations que nous pouvons faire sur les grands « ambons » des églises syriennes, à la suite des fouilles et travaux de MM. Tchalenko et Lassus⁽²⁾. D'autre part, le texte présenté par M. Leroy nous apporte des renseignements d'un caractère particulier, parce qu'il nous fait connaître le cas non moins particulier d'une offrande importante d'un empereur de Byzance à un couvent monophysite de Syrie. Datée de 512, cette offrande a eu pour auteur l'empereur Anastase I^{er} qui, connu pour ses sympathies monophysites, avait ainsi des raisons spéciales pour contribuer à l'éclat d'un grand sanctuaire du Tur 'Abdin, centre important du monophysitisme.

Nous apprenons ainsi qu'Anastase ne se borna pas à fournir aux moines de Qartāmīn une aide en argent, mais leur envoya tous les spécialistes nécessaires pour la construction et l'aménagement intérieur de leur grande église. Certes, la tradition au couvent a pu embellir les choses et attribuer à un souverain à la mémoire duquel les monophysites restaient particulièrement attachés (à mon avis, l'épithète de « christophore » appliquée

⁽¹⁾ Textes réunis et commentés par J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 1 et suiv., 192, 194; le même, dans *Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 87 et suiv.; le même, dans *Rev. hist. relig.*...; A. SCHNEIDER, dans *Nachrichten der Akad. der Wiss. in Göttingen. Phil.-hist., Klasse*, 1949, p. 45 et suiv.

⁽²⁾ *Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 75 et suiv.

à Anastase dans notre texte syriaque fait allusion à ses goûts monophysites : cf. Christotocos, au lieu de Théotocos, pour la Vierge Marie) des œuvres d'art dont il n'avait point été le donateur. Mais, après Fr. Nau (premier éditeur et commentateur du texte) et M. Leroy, nous n'avons aucune raison de douter de la vérité des renseignements fournis par ce texte, et par conséquent de ce qu'il nous rapporte sur l'envoi à Qartamin, par les soins d'Anastase, en 512, d'architectes, de tailleurs de pierre, de faiseurs de briques, de sculpteurs de marbre, de peintres, de mosaïstes et d'orfèvres. Nous ignorons si cette armée de techniciens avait été envoyée de Constantinople, mais elle était certainement composée d'ouvriers d'art étrangers à la région de Qartamin, c'est-à-dire au Tur 'Abdin en Syrie du Nord, et probablement à la Syrie en général. Les données archéologiques n'y contredisent pas. Et lorsque — à propos de certains arbres en airain placés dans l'église de Qartamin (voir *infra*), — on aura à constater la fidélité qu'on y garde à une tradition syrienne, cette conclusion non plus ne nous mettra pas en contradiction avec le texte présenté par M. Leroy. En effet, ce texte nous signale incidemment (à propos des fondations de l'église commencée avant l'arrivée des artistes envoyés par l'empereur), que les praticiens envoyés par l'empereur ont eu à se conformer à certaines conditions qu'ils trouvèrent en arrivant (fondations des murs, et par conséquent plan de l'église).

Sans avoir la prétention d'épuiser le sujet, voici quelques observations d'ordre archéologique, à propos du texte de Qartamin.

§ 6 a. Autel de la « chambre du milieu » ou Saint des Saints.

« Son autel est en marbre, long de six empan et demi et large de quatre et demi ; il a quatre côtés sur lesquels sont représentées des images : faces d'un lion, d'un taureau, d'un aigle et d'un homme. »

Je ne crois pas connaître d'autel paléochrétien garni d'images des quatre symboles des évangélistes, ou plutôt des quatre *zodia* d'Ezéchiel. L'autel étant symbole du trône de Dieu (voir commentaire de M. Leroy, p. 79), il faut plutôt invoquer les représentations orientales du siège du Christ, dans les images de la Vision d'Ezéchiel, par exemple, dans l'abside de Hosios David à Salonique, et dans les absides des chapelles de Baouït, ou dans celles qui apparaissent dans les Ascensions, le Christ qu'on y voit annonçant celui de la deuxième Parousie (cf. les paroles des anges, pendant l'Ascension) : c'est ce qui explique les *zodia* aux pieds du Christ, sur l'Ascension célèbre de l'Évangile syriaque de Rabula (586), et sur une autre, taillée sur le linteau d'une église du v^e siècle, aujourd'hui au Musée Copte, au Caire (photo du Musée)⁽¹⁾, etc. Il faut surtout se rappeler la « sedia di San Marco » qui est une œuvre orientale (égyptienne plutôt que syrienne) du vi^e siècle⁽²⁾ : comme sur l'autel de Qartamin, les *zodia* (ici, les livres qu'ils tiennent en font des symboles des évangélistes) y apparaissent sur les différentes faces de l'objet.

⁽¹⁾ Reproductions peu satisfaisantes et description : Marcus M. SIMAÏKA PACHA, *Guide sommaire du Musée copte*, Le Caire, 1931, p. 26-27, pl. LXVII. Nous espérons publier dans le prochain *Cahier* une étude sur ce linteau, accompagnée de très bonnes photographies (du Musée).

⁽²⁾ CRABAN, dans *Cahiers archéologiques*, VII, 1954, p. 19 et suiv.

Mais celui-ci — il est en albâtre — affecte la forme d'un fauteuil : trop petit pour un siège réel, il a pu servir de reliquaire, et en tout cas les reliefs qui le décorent (en dehors des quatre *zodia*, c'est, sur le dossier, l'Agneau devant l'arbre du Paradis, avec ses quatre fleuves et les quatre évangélistes) évoquent bien le trône de Dieu installé dans le royaume futur. L'autel de Qartamin, qu'on nous dit exécuté au début du vi^e siècle, offrait des images d'une inspiration semblable. Le texte affirme qu'il avait pour auteur des ouvriers envoyés de Constantinople. Faut-il en conclure que ce genre d'autels, ornés des *zodia*, était employé dans la capitale byzantine vers 500 ? Ce n'est pas certain, car les ouvriers d'Anastase envoyés en Syrie, ont pu y réaliser des œuvres de goût local. Mais rien ne s'oppose non plus à cette hypothèse : la mosaïque de Hosios David, à Salonique, prouve que les quatre *zodia* pouvaient être représentés, au v^e siècle, dans le chœur d'une église proprement byzantine.

§ 6 b. Calice (?). « Vase royal » posé « sur la pierre » (de l'autel ?) ; « une couronne d'argent l'entoure, avec trois cents médaillons sur lesquels est peinte l'économie de l'Incarnation. »

En commentant ce passage M. l'abbé Leroy explique qu'il traduit par « médaillons » une expression qui signifie exactement « sceaux » ou « empreintes ». Le même mot syriaque est employé pour traduire le *ṭḥ vḥm:ṣmā* de Matthieu, XIII, 19. A mon avis, il est préférable de penser, soit à des pièces de monnaie véritables fixées sur la couronne d'argent qui entourait le vase, soit à des imitations de monnaies⁽¹⁾. Rien n'est plus fréquent en effet, à l'époque romaine et à la haute époque byzantine, que des bijoux formés avec des monnaies ; le Cabinet des Médailles possède une patère en or du III^e siècle décorée d'une couronne d'imitations de monnaies. Et certes, s'il en était ainsi, « l'économie de l'Incarnation » ne pouvait y apparaître que sous forme de la croix portée par un ange, — seule image chrétienne qui, avant 500, avait figuré sur des monnaies. Nous croyons plausible cette hypothèse, qui fait de toute croix une image de « l'économie de l'Incarnation ». Mais on pourrait penser aussi à des bijoux qui rapprocheraient des médaillons (qui ne sont plus ni des monnaies ni des imitations de monnaies) décorés de sujets chrétiens différents. Je pense surtout à certains bracelets syro-égyptiens en argent qui alignent plusieurs médaillons, chacun avec un sujet différent ; réunis, ceux-ci forment quelque chose comme un abrégé de l'histoire évangélique, c'est-à-dire de l'histoire — ou de l'économie — du Salut⁽²⁾. Cette deuxième hypothèse est peut-être la meilleure. Mais nul bijou connu ne réunit trois cents médaillons, comme le voudrait le texte syriaque. On peut se demander si le texte n'est pas corrompu, et s'il n'y avait pas un autre chiffre. Mais non seulement

⁽¹⁾ Excellents exemples : W. DENNISON, *A gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt*, New York, 1918, pl. I, VI, VII, XII, XIII, XIV, XVII, XXVI-XXVIII, L.

⁽²⁾ Exemples : J. MASPERO, dans *Annales du Service des Antiquités d'Égypte*, 9, 1910, p. 246-258. Voici le choix de scènes qui figurent sur l'un de ces bracelets : Annonciation, Baptême, Crucifiement, Femmes au Tombeau, Ascension.

trois cents, mais même trente médaillons à sujets évangéliques me paraissent improbables, et s'il fallait s'en tenir à ces chiffres, des monnaies ornées de la croix me paraîtraient plus vraisemblables que des images évangéliques enfermées dans des médaillons. Il reste, enfin, la solution à laquelle pense M. Leroy : les mêmes sujets auraient pu être répétés, un peu comme sur les tissus à figures imprimées. Puisqu'on se contentait quelquefois, pour décorer un bijou, d'imiter à plusieurs reprises la même monnaie, on aurait pu en faire autant pour les images chrétiennes des médaillons qui formaient colliers et bracelets. Mais je n'en connais pas d'exemple.

Sans insister sur ces hypothèses, dont aucune n'est définitive, retenons les deux faits attestés par les bijoux conservés : la couronne du vase offert par l'empereur pouvait fort bien être ornée d'une chaîne de médaillons (monnaies, imitations de monnaies ou autres médaillons) et ceux-ci, soit chacun pris isolément, soit dans leur ensemble, figurer l'« économie de l'Incarnation ». C'est précisément les pays du Levant, Chypre, Syrie, Égypte, qui offrent des exemples conservés de bijoux, qui permettent le mieux d'imaginer l'objet de Qarjāmin. Le petit cycle évangélique des bracelets syro-égyptiens du VI^e siècle répond le mieux à la formule d'« économie de l'Incarnation » employée par l'auteur syrien.

§ 6 c. Chérubin et ciborium. Au-dessus de l'autel il y a un chérubin et un ciborium d'airain supporté et soutenu par quatre colonnes. Au-dessus de l'autel est un lustre d'or pur suspendu par une chaîne d'argent.

Tout ici est parfaitement clair, et le ciborium d'airain sur quatre colonnes, et le lustre suspendu au-dessus de l'autel (sa chaîne probablement fixée au sommet du ciborium), sauf le « chérubin ». Mais un autre texte syriaque, contemporain, nous a déjà donné l'occasion de relever cet objet⁽¹⁾, qui a dû être habituel dans les églises de Syrie, tout en étant particulier aux églises de cette province. Il s'agit d'une représentation, inspirée par la description de l'Arche d'Alliance mosaïque, de chérubins inclinés au-dessus de l'autel, comme ils l'étaient au-dessus de l'autel construit par Moïse. Certaines miniatures byzantines, qui remontent à des modèles du VI^e siècle⁽²⁾, montrent comment ces chérubins (en métal?) étaient fixés (ils étaient penchés au-dessus de la Table de l'autel), dans ces sanctuaires chrétiens d'Orient particulièrement attentifs aux souvenirs bibliques.

§ 8. Deux arbres d'airain devant le sanctuaire.

« En outre, dans la nef, des deux côtés de la porte du sanctuaire, sont fixés deux arbres d'airain. La hauteur de chacun est de vingt coudées. Sur les feuilles des arbres, il y a

⁽¹⁾ *Soughita* de Sainte-Sophie d'Edesse, § XVIII : *Cahiers archéologiques*, II, 1947, p. 32 et 64. Cf. SACHAN, *Verzeichnis der syrischen Handschriften der K. Bibl. zu Berlin*, 1899, p. 585; RAHMANI, dans *Theologie und Glaube*, 1912, p. 268 (cités *Le Muséon*, XXXVIII, 1925, p. 123, n. 11).

⁽²⁾ Par exemple, dans les manuscrits des Pentateuques et de la Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleuste (STORAJOLO, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, Milan, 1908, fol. 52, pl. XVII).

place pour des lampes tremblotantes; 180 pour chaque arbre, et 50 chaînes d'argent (descendent) de haut en bas, auxquelles étaient (sic : au passé) attachés des objets d'airain, comme œufs rouges, cratères, animaux, oiseaux, croix, couronnes, clochettes (ou grappes), objets ciselés, disques (ou anneaux). De tous (ces ornements) les uns étaient d'or, d'autres d'argent, d'autres d'airain : on n'en pouvait connaître ni la valeur ni le poids.»

Ce passage me paraît être le plus intéressant, car c'est bien la première fois qu'on entend parler de ces arbres d'airain, presque aussi hauts que l'église (25 coudées pour l'église, 20 coudées pour les arbres) et qui se dressent à l'intérieur de la nef, des deux côtés de la porte du sanctuaire. Ces arbres artificiels, énormes, étaient d'immenses candélabres, qui supportaient chacun 180 lampes. Il est d'autant plus possible que, cette fois encore, le modèle en avait été apporté de Constantinople, que la description par Paul le Silencieux de Sainte-Sophie y signale, au sommet de la clôture (iconostase) qui séparait le chœur de la nef, une rangée de candélabres en forme d'arbre.

Je rappelle le passage de Paul le Silencieux (vers 855-865)⁽¹⁾ : « Et au-dessus des colonnes en argent, à la hauteur de l'architrave, il y a un passage étroit, pour ceux qui allument les lampes; (un sentier) rempli de reflets brillants avec des (grappes?) de lumière; celles-ci (grappes de lumière) peuvent être comparées à des arbres couverts de pommes de pin nourries par la montagne, ou à des cyprès aux branches luxueuses. Car elles (toujours les « grappes de lumière ») sont pointues vers le haut tandis que des cercles s'étendent tout autour, en s'élargissant vers le bas, jusqu'au cercle inférieur qui s'arrondit autour de la base; c'est de là que pousse la fleur qui a pour semence la flamme, et à la place de la racine vous verrez des vases en argent placés sous les arbres avec leurs feuilles en flèches. Et au milieu de cette forêt magnifique brille la forme de la divine croix, percée par les traces terribles des clous.»

Il s'agit, on le voit, d'une rangée de candélabres fixés sur l'architrave de la clôture du chœur. Ils avaient la forme d'arbres sur lesquels les fleurs et les feuilles étaient remplacées par les lampes; celles-ci ont dû être distribuées sur plusieurs cercles superposés et de

⁽¹⁾ Ἔστι καὶ ἀργυρέαις ἐπὶ κίωσιν, ἐψόθι κόρης, στενὴ πυρσοφοροῖσιν ἐπιδρομὸς οἶμος ὁδὸς, πλησιφαῖς, παιδροῖσιν ἀποστίλκουσα κορύμβοις· κείνη γὰρ ἡ κώνουσιν ὁριτροφέουσι ὁμοῖα δένδρεα τις καλέσειεν ἢ ἀσροκόμοις κυπαρίσσοις. εἰσὶ μὲν ὀξυκάρηνα, περιτροχάουσι δὲ κύκοι ευρύτεροι κατὰ βαιόν, ὥς ἐπὶ λοίσθιον ἐλθῆς ἀντυγος, ἢ περὶ πρέμνον ἐλίσσεται· ἐνθεν ἐκείνοις ἄνθος ἀνεβλάστησε πυρσιπόρον. ἀντὶ δὲ ῥίζης ἀργυρέους κρατήρας ἰδοὺς ἐπένεργε παχέτας δένδρεσι πυρσοκόμοισι. μέσση γὰρ μὲν ἄλσεος ἄξρου ἀμφοσίου σταυροῖο τύπος φαισίμβροστον αἰθεὶ φέγγος, εὐγλήνοισι πεπαρμένον ἀμυσσιν ἤλων.

Paul SILENTIAIRE, *Descr. Sainte-Sophie*, p. 41-42 (Bonn). Sf. G. KYLLIS, dans l'article substantiel qu'il consacre à la clôture du chœur de Sainte-Sophie, dans *The Art Bulletin*, XXIX, 1947, ne commente pas le passage relatif aux candélabres en forme d'arbres.

plus en plus larges, de haut en bas. Ces candélabres en arbres coniques sortaient de vases d'argent. A Sainte-Sophie de Constantinople et à Qartāmin, c'étaient sûrement des candélabres du même type et qui, placés au même endroit (devant le sanctuaire de l'église), relevaient de la même inspiration. Nous savons par d'autres monuments (images de clôtures de chœur ou de *ciboria* au-dessus de l'autel, sur le plat de Riha en Syrie et sur les mosaïques des Conciles à Bethléem; une reproduction en miniature du *kivorian* de Saint-Démétrios, à Salonique, par un reliquaire conservé à Moscou)⁽¹⁾ que des *lumina* en forme de cratère étaient fixés sur les parties hautes de ces édifices qui, à l'intérieur des églises, en encadraient les parties les plus sacrées. L'idée était évidemment de relever la sainteté de ces lieux réservés par l'éclat de la lumière intense dans laquelle on les faisait baigner : comme la Jérusalem céleste selon l'Apocalypse (21, 23; 22, 5), le chœur de l'église (ou le tombeau du martyr) avait pour caractéristique première l'éclat de la lumière qui en émanait. C'est encore à la Jérusalem future, avec son jardin de plantes magnifiques, que remonte l'idée des candélabres en forme d'arbres. Ces arbres paradisiaques sont sur beaucoup de mosaïques d'absides du IV^e au VI^e siècle, sur les sarcophages et ailleurs, où l'on évoque le Paradis et la « Seconde Venue ». On les retrouve sur les mosaïques de la coupole du V^e siècle, au baptistère de la cathédrale de Ravenne, où l'on combine les deux formules iconographiques du paradis-palais et du paradis-jardin. Cette combinaison retient spécialement notre attention, parce que nos arbres-candélabres se dressent chaque fois à l'entrée de la clôture du chœur d'une église. Le Saint des Saints d'une église étant symbole du Monde intelligible ou du Paradis⁽²⁾, ceux qui ajoutaient à l'architecture triomphale de la clôture du chœur des arbres lumineux, faisaient comme les auteurs des mosaïques paléochrétiennes de Ravenne que nous venons de rappeler et complétaient l'image symbolique du paradis-palais par celui du paradis-jardin⁽³⁾.

Avant d'aller plus loin, retenons que cette enquête rapide nous a mis en présence d'un reflet matériel nouveau de la symbolique de l'édifice chrétien : au VI^e siècle dans l'aire byzantine, et jusqu'en Syrie, en dressant des arbres lumineux dans le chœur des églises, on attestait par là même qu'on y voyait une image du Paradis. C'est donc un témoignage qui va de pair avec celui de la *sougitha* (hymne religieuse) d'une autre église de Syrie, Sainte-Sophie d'Edesse⁽⁴⁾. On se rappelle que ce texte nous avait prouvé que le plan et la forme d'une église et plusieurs de ses aménagements intérieurs, au VI^e siècle en Syrie, pouvaient être définis par des considérations de symbolique religieuse et cosmique.

Le texte syriaque ne se contente pas de caractériser les arbres-candélabres. Il ajoute

⁽¹⁾ Sur les *lumina* en forme de cratères, avec renvois aux monuments, A. GRABAR, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950, p. 22-23.

⁽²⁾ MAXIME LE CONFESSEUR, *Mystagogie*, 2: MIGNE, P. G., 91, 668-669.

⁽³⁾ L'*Eulhet* du British Museum (add. 30.337), VI^e siècle, représente la coupe d'une basilique et deux palmiers, pour figurer *Mater Ecclesia*: MYRTILLA AVERY, *The Exaltet Rolls of South Italy*. II Plates. Princeton, 1936, pl. XLV.

⁽⁴⁾ *Cahiers archéologiques*, II, 1947, p. 30 et suiv., 54 et suiv.

ce renseignement extraordinaire : du haut des deux arbres d'airain pendaient de nombreuses chaînes d'argent auxquelles étaient suspendus divers objets en or, argent et airain : des œufs rouges, des cratères, des animaux, des oiseaux, des croix, des couronnes et des disques ou anneaux, des clochettes (ou grappes). Le texte ajoute : « On ne pouvait connaître ni la valeur ni le poids » de ces objets.

Cette fois, ni les monuments conservés ni les textes relatifs aux monuments proprement byzantins ne nous apportent aucun témoignage semblable. Il s'agit cependant d'un renseignement du plus haut intérêt : voici donc des arbres artificiels qui, là où ils se dressent, évoquent le jardin paradisiaque, mais qui servent à supporter, non seulement des lampes (cette fonction ne les écartait pas des symboles paradisiaques), mais aussi des chaînettes, avec des quantités de petits objets hétéroclites qui, eux, ne sauraient d'aucune façon évoquer le Paradis. On pense tout de suite à l'arbre de Noël, avec ses bougies allumées et son décor habituel de reproductions en miniature d'objets réels suspendus sur les branches. S'il est exact que l'arbre de Noël moderne remonte à l'arbre qui, dans la mise en scène du « mystère » du Paradis, figurait l'arbre de Vie et l'arbre du Bien et du Mal, un lien génétique le rattache peut-être aux arbres des églises syriennes, ses lointains prédécesseurs. Mais nous nous garderons bien d'insister sur ce rapprochement, en nous bornant de signaler le texte syriaque aux historiens de l'arbre de Noël.

Quelles sont les origines des arbres de Qartāmin? On ne saurait manquer, évidemment, de citer un texte célèbre du II^e siècle de notre ère : Lucien, *De syria dea*, § 49 (éd. Didot, 1884, p. 745)⁽¹⁾. Parlant des aménagements du Temple de la Déesse Syrienne à Hérāpolis, et des formes que la dévotion des fidèles prenait dans ce sanctuaire, Lucien décrit un genre singulier d'holocauste. « Voici comment ils font le sacrifice : avant coupé de grands arbres, ils les fixent dans la cour (« aula » du temple?) ; ils amènent des chèvres et des brebis et d'autres bêtes, et ils les suspendent vivantes sur les arbres ; ainsi que des oiseaux et des pièces de vêtement et des objets en or et en argent. Lorsque les préparatifs sont terminés et les victimes portées autour des arbres, on allume le feu et aussitôt tout se met à brûler ». Lucien ajoute : « on appelle ce genre de sacrifice *πῦρ* ou *λαμπάς*, brasier ou flambeau »⁽²⁾.

Les arbres de l'église de Qartāmin pouvaient bien procéder des arbres du temple de la Déesse Syrienne ou d'autres semblables : ils en maintiennent les deux caractéristiques principales, en servant de luminaire et en même temps de support à des objets suspendus

⁽¹⁾ Θυσίην δὲ ἐν αὐτῇ τοιήδε ποίεουσιν· δένδρεα μεγάλα ἐκκόψαντες ἐν τῇ αὐλῇ ἐστῆσι, μετὰ δὲ ἀζιμένους αἰγὰς τε καὶ οἰὰς καὶ ἄλλα κτήνη ζῶα ἐκ τῶν δένδρεων ἀπαρτέουσιν· ἐν δὲ καὶ ὄρνιθες καὶ εἴματα καὶ χρύσεια καὶ ἀργύρεα ποιήματα. Ἐπειὶ δὲ ἐντελέα πάντα ποιήσανται, περιετείκοντες τὰ ἱερὰ περὶ τὰ δένδρεα πυρὴν ἐνίσσι, τὰ δὲ αὐτίκα πάντα καίονται.

⁽²⁾ Controverses autour de l'interprétation de ce texte : R. DUSSAUD (*Introduction à l'histoire des religions*, Paris, 1914, p. 151) et Z. MAYANI (*L'arbre sacré et le rite de l'Alliance chez les anciens Sémites*, Paris, 1935, p. 26-27.) insistent sur l'holocauste, tandis que CARL CLEMEN, dans *Der alte Orient*, 37, 3-4, p. 31 et suiv., propose une traduction différente : toutes les explications lui semblent incertaines et le rite, sans analogies (*keine Analogie*) [p. 53]. Le texte est obscur, p. ex. : quelles sont ces « victimes portées autour des arbres »?

à leurs branches. Il s'agirait d'un exemple frappant de transfert, dans une église syrienne, d'un usage propre à un sanctuaire païen du pays. On n'a évidemment pas manqué de « convertir » cet usage, d'abord en remplaçant les animaux réels et vivants, et les pièces de costume véritables par des imitations en miniature d'objets réels dans un métal précieux (quoique, sur les arbres décrits par Lucien, des pièces d'orfèvrerie figuraient déjà, mais à côté d'animaux et de vêtements), et ensuite en substituant au feu effectif du sacrifice païen les feux des lampes suspendues à des arbres, eux-mêmes confectionnés en airain. En outre, en fixant ces arbres à l'entrée du chœur, on les faisait participer de la sainteté du lieu, et on leur assignait même un rôle nouveau, à titre chrétien cette fois, en les assimilant sûrement aux symboles du jardin paradisiaque.

Il restait cependant l'usage des petits objets suspendus aux branches, qui empêchait d'oublier complètement les antécédents païens de ces arbres-candélabres. Il se pourrait qu'on n'y voyait plus qu'un décor, et ce côté esthétique devait jouer de toute façon, car tous ces objets en or et en argent suspendus à des chaînettes ne manquaient pas d'ajouter de l'éclat et de la richesse à l'aspect des deux énormes *lumina*. On pense aussi à ces colliers et bracelets d'époque hellénistique et romaine (les exemples connus vont jusqu'à l'époque de Qartāmin : un trésor de Chypre date du ^{vi} siècle⁽¹⁾), sur lesquels sont suspendus de minuscules objets — vases, disques, croissants, couronnes, croix, animaux, oiseaux, etc. — pour la plupart les mêmes objets que notre texte syriaque signale sur les arbres-candélabres de Qartāmin. Tous ces « breloques » sont des ornements, et souvent leur groupement harmonieux sur les colliers et les bracelets trahit ces préoccupations ornementales. Mais il n'est pas douteux, d'autre part, que les petits objets en question sont prophylactiques, et c'est dans ce rôle que la croix est venue se joindre aux autres figurations de types consacrés.

Il est donc légitime de supposer une fonction prophylactique ou apotropaïque semblable pour les bijoux suspendus sur les grands arbres d'airain à Qartāmin. Deux hypothèses se présentent à l'esprit. Il s'agirait d'apotropées destinés finalement aux bijoux qu'on portait sur soi, mais qu'on suspendait temporairement sur les arbres du Saint des Saints, pour les faire bénir par l'Église : ce serait un autre procédé de « conversion » d'un usage païen. Mais on peut imaginer aussi, dans le prolongement de l'usage que Lucien observe dans le sanctuaire de la Déesse Syrienne, que les chrétiens de Syrie continuaient à apporter des offrandes d'objets symboliques qui remplaçaient les victimes réelles d'autrefois, et qu'ils suspendaient ces objets sur les arbres, comme leurs ancêtres y attachaient les animaux destinés au sacrifice par le feu. La deuxième hypothèse me paraît plus satisfaisante que la première, car aucun texte ne nous parle d'objets prophylactiques apportés puis emportés de l'église. Par contre, cette deuxième hypothèse tiendrait compte d'un usage très répandu dans les pays du Levant et sur lequel M. René Dussaud veut bien attirer mon attention : c'est l'usage d'attacher le lambeau d'une écharpe ou d'un vête-

ment à l'arbre qui croît auprès d'un « lieu saint ». Il s'agit de maintenir ainsi la présence de l'offrant, qui généralement accompagne son geste d'un vœu. L'hypothèse d'offrandes de ce genre expliquerait ainsi deux particularités du passage du texte syriaque qui concerne les objets suspendus sur les arbres. Comme le signale M. l'abbé Leroy, ce passage seul est mis au passé : on le comprendrait en admettant que les objets suspendus, que l'auteur du texte avait devant ses yeux, avaient été apportés et fixés sur les arbres par des particuliers, en ex-voto de dates différentes, mais indépendantes de l'époque à laquelle se rapporte l'aménagement de l'église, y compris les arbres-candélabres. S'il s'agissait d'offrandes de particuliers, il est naturel « qu'on n'en pouvait connaître ni la valeur ni le poids », contrairement à tout ce qui fut réalisé sur l'initiative et l'ordre de l'empereur Anastase, le don généreux de ce souverain étant l'objet principal de la description de notre texte syriaque.

André GRABAR.

⁽¹⁾ Metropolitan Museum à New York : H. PIERCE et R. TYLER, *L'Art byzantin*, II, fig. 179 b. — La collection de Dumbarton Oaks, Washington, possède un collier avec amphores et un autre avec oiseaux.

et sur la broderie de Gérone. Sur les deux monuments, la combinaison de croix, loin d'être identique, a été faite dans la même intention : remplir un grand espace avec un motif géométrique uniforme.

La tapisserie de Cologne⁽¹⁾ présente, sur les côtés, des représentations cosmiques avec l'Année et le Cycle du Zodiaque. L'une de ces figurations est accompagnée d'un magnifique liseré orné de lettres onciales assez semblables à celles des manuscrits de Saint-Gall et à des formes irlandaises. Nous ne voulons pas discuter ici de la chronologie de cette broderie que l'on a fait remonter récemment au ix^e siècle. Il suffira que nous relevions la fréquence avec laquelle, selon Frowin Oslender, le motif « abstrait » de la partie centrale de cette broderie apparaît dans le groupe de manuscrits appelés les « Buchbeispiele » (livres d'exemples) et qui forment un liseré latéral comme une exaltation de la Croix, d'après cet auteur. Ce groupe de manuscrits appartient aux environs de Saint-Gall et date du ix^e et x^e siècle.

Pour nous, ces parallèles ont une grande importance, car — on le verra — ce n'est pas le seul élément carolingien dans la broderie de Gérone : même s'il ne s'agit pas d'un aspect de plus de l'influence carolingienne, très importante dans la formation de l'ensemble iconographique de Gérone, le parallèle allégué n'en garde pas moins sa valeur.

On voudrait en savoir davantage sur l'origine de ce thème dans la mosaïque de Thiers. Est-il possible qu'il ait suivi le chemin inverse, d'Espagne au cœur de la France? Ou bien qu'il y ait été limité directement sur des œuvres carolingiennes? Nous ne croyons pas tellement évidentes les ressemblances entre les deux monuments, l'un hispanique et l'autre français, et nous sommes plus disposés à admettre que le motif de l'eau autour de l'« amour » de Thiers, ne correspond qu'à une manière très irrégulière et peu importante de représenter les ondulations de l'eau. Ce motif n'aurait donc rien à voir avec le thème du quadrillage uniforme et constant de Saint-Cunibert de Cologne et de Gérone.

Dans l'espace que recouvrent les Vents, ont été représentés des motifs triangulaires aux lignes plus ou moins ondulées, avec alternance de tons clairs et obscurs. Pijoan⁽²⁾ croit y reconnaître des nuages, d'un type qu'on retrouve également dans la miniature mozarabe. Le parallélisme a été bien observé, et nous retenons ce rapprochement. Dans les miniatures des Bibles catalanes⁽³⁾ ces formes sont attribuées aux montagnes sur lesquelles se jouent certaines scènes bibliques. La broderie de Gérone doit ce motif à des sources purement hispaniques.

P. DE PALOL.

⁽¹⁾ FROWIN OSLENDER, *op. cit.*

⁽²⁾ PIJOAN, *Summa Artis*, vol. IX, p. 71. — PIJOAN-GUDIOL RICARD, *op. cit.*, p. 75.

⁽³⁾ NEUSS, *Die Katalanische Bibelillustration*, *op. cit.*, pl. I : Roda, fol. 1.

A St. P. KYRIAKIDIS
en hommage,
à l'occasion de son jubilé universitaire

UN BAS-RELIEF BYZANTIN DE DIGÉNIS AKRITAS*

par
St. PÉLÉKANIDIS

Pendant les travaux de restauration et de rétablissement dans sa forme ancienne de l'église de Saint-Catherine à Salonique⁽¹⁾, nous avons découvert dans le pavement à l'entrée du minaret la plaque byzantine sculptée sur les deux faces que nous publions (fig. 1 et 2).

Cette plaque, qui mesure 0 m. 97 × 1 m. 03 × 0 m. 10, est brisée sur le haut côté gauche et détériorée en plusieurs points de son cadre. De même, sur les représentations, le visage et certaines parties du corps de la figure humaine sont détériorés ainsi que l'extrémité de la queue et l'un des pieds de derrière de l'animal.

Sur un côté de la plaque est représentée, entourée d'un cadre, une croix posée sur trois marches, dont les côtés vont s'élargissant. Cette représentation est, à mon avis, la première qui ait été sculptée sur la dalle; elle doit remonter à l'époque paléochrétienne, et ne sera pas envisagée dans la présente étude.

Sur l'autre côté (fig. 3), en haut relief (hauteur maxima 0 m. 007, hauteur moyenne 0 m. 045, hauteur minima 0 m. 02) est représenté un guerrier vêtu du *λαρίκιον* (lorica); lequel est formé de petites pièces disposées parallèlement jusqu'aux reins, ainsi que de courtes ailettes qui tombent jusqu'au-dessus des genoux.

* En donnant à M. St. Pélékanidis l'occasion de soulever le problème de l'iconographie de Digénis Akritas, la direction des *Cahiers archéologiques* se propose de revenir prochainement sur l'imagerie byzantine inspirée par la littérature épique.

⁽¹⁾ S. PÉLÉKANIDIS, *Byzantine Researches in Northern Greece*, dans *Archeology*, II, n° 1, 1949, p. 48 et suiv.; Ch. MAKARONAS, *Ἀρχαιολογικά Χρονικά*, dans *Μακεδονικά*, II, 1951, p. 24; Ch. DELVOYE, *Travaux récents sur les monuments byzantins de la Grèce* (1938-1947), dans *Byzantion*, XIX, 1949, p. 360-361; *B. C. H.*, LXXI-LXXII, 1947-1948, p. 400, 438; LXXII, 1949, p. 531.

Cette *ποδέα* ainsi formée se replie et se consolide sur la ceinture laissant libre le devant des cuisses. Sur le *λωρίκιον* ou thorax il porte l'*ἐπιλωρίκιον* qui est retenu du côté de l'épaule droite par une boucle et est soulevé par le vent dans le sens contraire au mouvement du guerrier. La tête est recouverte du casque dont quelques vestiges sont encore conservés. Sur la poitrine, il porte un ornement en forme de croix. Le casque couvre les oreilles et il est retenu sous le menton par une large courroie. Les souliers des nobles ou *χαμηλά μητωτά* chaussent ses pieds nus.

Les pieds écartés, marchant vers la droite, la partie supérieure du corps représentée de trois quarts, le guerrier tient ouvertes à deux mains les mâchoires du lion qui s'élance contre lui.

Mais le lion a déjà posé le pied droit sur la cuisse de son adversaire tandis que ses trois autres pieds s'appuient sur le sol. Il relève sa queue qui passe sous les cuisses et frappe son flanc. Son extrémité, large, dissimule en partie le cou d'un lionceau ou d'une lionne qui dépasse à peine le cadre de la plaque et dont la bouche ouverte laisse entrevoir les dents et la langue.

A l'extrémité inférieure de l'angle gauche se dresse le tronc d'un arbre-buisson qui se termine par deux fleurettes en forme de trèfle. Sur ce même côté, qui est plus ou moins bien conservé, on peut distinguer sur le cadre, un pilier appuyé sur une double base et couronné d'un chapiteau dont il ne reste plus que quelques traces. L'existence de ce pilier, qui fait supposer qu'il y en avait un semblable de l'autre côté — celui qui est détérioré — indique que la représentation était indépendante, isolée⁽¹⁾.

De prime abord, il n'est pas possible de déterminer la légende qui se cache sous cette composition.

Il serait difficile d'admettre qu'il s'agit d'une simple scène de chasse, parce qu'ainsi que nous venons de le dire, cette représentation est indépendante. Et nulle part, à ma connaissance, on ne peut trouver des scènes de chasse absolument isolées. Il est possible que la composition représente un combat d'Héraclès. Mais Héraclès, comme on sait, est toujours représenté dans ses travaux, soit absolument nu, soit portant sur ses épaules ou son épaule une peau de bête.

Nous possédons de pareilles représentations non seulement pour l'antiquité païenne mais aussi pour l'époque paléochrétienne et au temps de Byzance⁽²⁾. Par conséquent, il faut exclure l'hypothèse selon laquelle notre héros serait un Hercule. D'autre part, nous ne connaissons point de représentation du combat de Némée, où l'on verrait un

⁽¹⁾ Cette forme d'encadrement de la représentation rappelle les représentations des côtés étroits des sarcophages ou bien les quatre faces des autels portant des sujets indépendants. S. REINACH, *Répertoire des reliefs*, III, p. 473, 474, ainsi que plusieurs autres exemples.

⁽²⁾ S. PELEKANIDIS, *Τὸ λάσιον τοῦ Ἡρακλέους*, *Ἀρχ. Ἐφημ.* dans *Centenaire de la Société archéologique d'Athènes*, III, 1948, p. 851 et suiv.; A. XYNGOPOULOS, *Βυζαντινὸν ἀνάγλυφον τοῦ Ἡρακλέους*, dans *Ἀρχ. Ἐφημ.*, 1927-1928, p. 1 et suiv. Bibliographie sur la représentation d'Héraclès dans l'art chrétien et byzantin, cf. les travaux précédemment cités. Sur la représentation des travaux d'Héraclès dans l'art antique, cf. A. FURTWÄNGLER dans W. H. ROSCHER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, XII, 2196 et suiv., 2135.

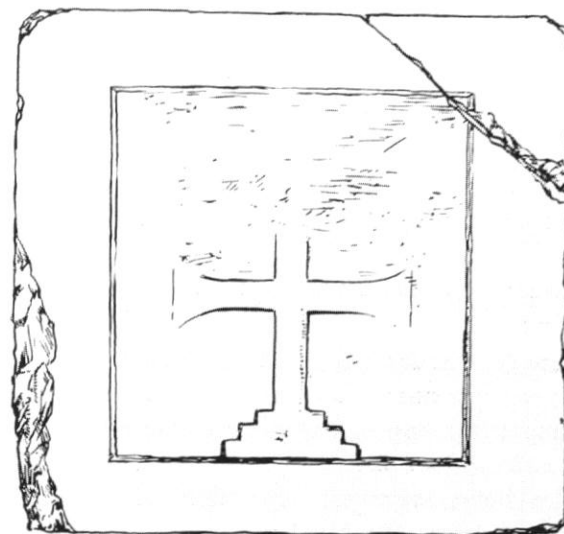


FIG. 1.



FIG. 2.



FIG. 3.

second lion ou lionne ou lionceau, comme sur notre pièce⁽¹⁾. Une autre interprétation que l'on pourrait avancer, serait la lutte de Samson avec le lion. Dans celle-ci les Pères de l'Eglise latine, comparant Samson à Jésus, envisagent la lutte du Bien et du Mal⁽²⁾. Mais le principe et l'évolution de cette représentation avec Samson représenté comme un Héraclès, exclut également cette interprétation⁽³⁾.

Il est donc nécessaire de nous tourner vers d'autres sources écrites ou orales qui auraient été suffisamment connues pour pouvoir inspirer l'artiste.

Je crois que l'épopée de Digénis Akritas a pu être une telle source; dès le x^e siècle, en raison de son caractère populaire et héroïque, elle s'est propagée dans tout le monde byzantin et un peu plus tard chez les peuples slaves⁽⁴⁾. Dans cette épopée, Digenis est décrit comme le type idéal du héros *ωραίον τε καὶ εὐγενούς, σώφρονος καὶ ἀνδρείου*. Ses actes de bravoure et surtout la légende de sa lutte contre les bêtes sauvages, expriment des vertus royales et celles du chef, *τῆς ἀνδρείας, τῆς σωφροσύνης καὶ τῆς φρονήσεως*⁽⁵⁾.

Je crois que notre relief représente la lutte de ce héros symbolique de l'hellénisme médiéval contre le lion.

Voyons comment est décrit, dans l'épopée, cet acte de bravoure et si la description correspond bien à la composition.

Comme texte de base, j'utilise le manuscrit de Grottaferrata (G), le plus ancien de ceux qui sont actuellement connus, en faisant état des diverses autres variantes⁽⁶⁾. Le texte G dit du costume de Digénis :

γ 115. Ἐκδύεται τὸ ὑπολούρικον ἦτο πολὺς δ' καύσων
καὶ τὰς ποδέας ἰσχυρῶς πῆξας εἰς τὸ ζωνάριον
καμηλαυτζίκιν χαμηλὸν βαλὼν εἰς τὸ κεφάλιν.

⁽¹⁾ J. REINACH, *ibid.*, *Travaux d'Héraclès*, p. 551.

⁽²⁾ S. PELEKANIDIS, *l. c.*, p. 853, n. 2.

⁽³⁾ H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1912, pl. XLIX; *Jahresbericht des Kunstgewerbe-museums der Stadt Köln*, 1912, p. 14 et suiv.; *Zeitschrift für christliche Kunst*, XVIII, 1905, p. 227 et suiv.; K. KINSTLE, *Ikouographie der christlichen Kunst*, Freiburg-im-B., 1928, I, p. 297 et suiv. (bibliographie).

⁽⁴⁾ S. KYRIAKIDIS, *Ὁ Διγενὴς Ἀκρίτας*, Athènes, 1926; P. KALONAROS, *Βασιλεὺς Διγενὴς Ἀκρίτας*, Athènes, 1941, I. Voir aussi l'Introduction (bibliographie); H. GRÉGOIRE, *Digenis Akritas*, dans *The Byzantine Epic in History and Poetry*, New York, 1942, γ' et suiv.

⁽⁵⁾ A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 57 et suiv.; J. STRAUB, *Vom Herscher-ideal in der Spätantike (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte)*, Stuttgart, 1939, p. 155.

⁽⁶⁾ Les différentes variantes ont été découvertes et publiées : *Trebizonde* : E. SATHAS et E. LEGRAND, *Les exploits de Digénis Akritas*, Paris, 1875. — *Andros I* : A. MILIARAKIS, *Βασιλεὺς Διγενὴς Ἀκρίτας*, Athènes, 1881. — *Oxford* : S. LAMBROS, *Collection de romans grecs*, Paris, 1880. — *Grottaferrata* : E. LEGRAND, *Les exploits de Digénis Akritas*, Paris, 1892. — *Escorial* : D. C. HESSELING, *Λογογραφία*, III, 1912, p. 537-604. — *Andros II* : D. PASCHALIS, *Λογογραφία*, IX, 1926-1928, p. 305-440. Étude comparée des variantes et publication *AI* : P. KALONAROS, *l. c.*, I, II. Athènes, 1941. Pour la bibliographie, cf. H. GRÉGOIRE, *Byzantion*, V, 1929-1930, p. 327-346; VI, 1931, p. 481-508; VII, 1932, p. 287-302. S. KYRIAKIDIS, *Λογογραφία*, I, 1929, p. 627 et suiv. Du même, *Ακριτικά Μελέται*, dans *Miscellanea Giovanni Mercati*, Città del Vaticano, 1946, *Litteratura e storia bizantina* (Extrait). Particuliè-

Et ms. E :

1462. Καὶ ἐγὼ γόργον ἐγύρισα καὶ ἐφόρετα λουρίκιν
βυστάρην ἐβαλα τερπνὴν, καθάριον Βαγδαίτην
πράσινον ἀραβήτικον ἐπάνω εἰς τὸ λουρίκιν
οἱ ρίζες ἦσαν πηθαμὴν δλόχρυσά λεοντάρια
καὶ τὰ κομπιά ἦσαν δλοχόμεντα μὲ τὸ μαργαριτάρην.

Ces deux passages qui se complètent décrivent le costume du héros que représente notre bas-relief.

Ainsi qu'il a été dit, notre héros porte le λουρίκιν ou λωρίκιον, soit le thorax⁽¹⁾, avec des γαστρία ornées de pierres dont la ποδέα dans sa partie de devant, a été relevée par Digénis et enserrée dans le ζωνάριον. Sur la lorica, il porte le βυστάρην ou ἐπιλουρίκιον de tissu de soie de Bagdad qui aboutit à des franges⁽²⁾ décoratives aux riches boutons.

La tête, le cou et les oreilles du héros sont protégés par une coiffure basse⁽³⁾. Ainsi vêtu, Digénis est prêt à affronter, en dehors des ours et de la biche, le lion ou la lionne.

Ainsi que nous venons de le dire, le paysage est indiqué sommairement par une petite pousse d'arbre inclinée, figuration du bois où furent livrés les combats contre les fauves.

L'épopée fait mention d'un καλαμιώνος (G 161), ailleurs d'une παγαναία (A 1 1447), qui, tous les deux, employés comme synonymes, désignent un lieu boisé ou plein de buissons⁽⁴⁾, c'est-à-dire un paysage analogue à celui qui est indiqué sur notre plaque (ms. G) :

δ 161. Ἀέων ἐξέβη μέγιστος
καὶ εὐθὺς περιεστράφησαν ἰδεῖν τὸν ἀγουρίτζιν.
δ 167. Ὁ θεῖος τοῦ τὸν ἐλάλησεν· ἐλθέ τέκνον ἐνθάδε
καὶ τὰ νεκρὰ καταλείψον, ἔχομεν ἄλλα ζῶντα
ἐν οἷς δοκιμάζονται τῶν εὐγενῶν οἱ παῖδες.
Ὁ παῖς ἀντεπεκρίνατο λέγων αὐτῷ τοιαῦτα.
« εἰ θελημα Θεοῦ ἐστὶ τοῦ εὐδοκοῦντος πάντα
« εἰ ἔχω τοῦ πατρὸς εὐχὴν καὶ τῆς καλῆς μητρὸς μου
« νεκρὸν θεάσθαι καὶ αὐτὸν ὅσπερ τὰς δύο ἀρκτοῦ
« καὶ ὁρμησε ξίφος χωρὶς εἰς τὸν λέοντα ὑπάγειν.
« Καὶ λέγει τὸν ὁ θεῖος τοῦ : « ἔπαρον τὸ σπαθίον σου

rement en ce qui concerne la chronologie et la formation des variantes, cf. S. KYRIAKIDIS, *Λογογραφία*, I, 1926, p. 660 et suiv.

⁽¹⁾ λωρίκιον = espèce de thorax (lorica) et ceux qui le portaient, λωρικῆτοι.

⁽²⁾ βαγδαίτην genre de costume précieux de tissu de soie de Bagdad. Cf. *AI*, 3450.

⁽³⁾ Sur καμηλαυτζίκιον ou καμηλαυτζίκιν ou καμηλαύκιον ou καμηλαύκιον, cf. Constantin PORPHYRO-ΓΕΝΕΤΕ, *Le livre des Cérémonies*, dans *Commentaire*, I, éd. Vogt, Paris, 1935, p. 46. A. A. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Καμηλαύκιον*, dans *ΕΕΒΕ*, E', 1928, p. 293-299.

⁽⁴⁾ Voir Ph. ΚΟΥΚΟΥΛΗΣ, *Vie et civilisation byzantines*, Athènes, 1952, V, p. 390, 404, 415.

« οὗτος οὐκ ἔστι ἑλαφός ἵνα τὸν σχίσῃς μεσον. »
 Εὐθύς δὲ ὁ νεώτερος τοιοῦδε λόγον ἔφη·
 « Ὁ Θεὸς οὐκ ἀδυνατεῖ, θεῖε μου καὶ αὐθέντα,
 « παραδοῦναι εἰς χεῖρας μου καθάπερ καὶ ἐκεῖνον. »
 δ 180. Καὶ τὸ σπαθὶν δραξάμενος, κινᾷ πρὸς τὸ θηρίον
 ὅταν δὲ ἐπλησίασεν ἀποπηδᾷ ὁ λέων
 καὶ χαρζανίσας τὴν οὐρὰν ἔδερε τὰς πλευράς του
 μεγάλα βρυχησάμενος εἰς τὸν νέον ἐξῆλθε,
 κρούει τον κατὰ κεφαλῆς πλήρως εἰς τὴν μεσίαν
 καὶ διεσχίσθη ἡ κεφαλὴ ἄχρι τῶν ὤμων κάτω.

Ce dernier passage permet d'interpréter quelques autres détails de notre composition.

1° L'attitude du héros, lequel, bien que luttant contre la bête féroce, tourne la tête dans le sens opposé, ce qui est contraire à la vraisemblance.

A mon avis, cette position du corps et de la tête, bien qu'on la trouve souvent dans des reliefs plus anciens, a été également imposée par le texte. En effet — selon toutes les variantes de l'épopée — le héros, avant le combat, s'entretient avec son oncle, en disant (ms. G) :

δ 178. « Ὁ Θεὸς οὐκ ἀδυνατεῖ, θεῖε μου καὶ αὐθέντα
 « παραδοῦναι εἰς χεῖρας μου καθάπερ καὶ ἐκεῖνον. »

2° La position de ses pieds qui correspond à la phrase κινᾷ πρὸς τὸ θηρίον.

3° La position et l'attitude du lion qui lève la patte droite, bat la queue contre son flanc et ouvre la gueule pour rugir, ce qui permet à Digénis de tenir ses mâchoires écartées.

Jusqu'à présent il y a un accord parfait entre les textes et la représentation. Mais il y a d'autres détails de l'image qui ne peuvent pas être interprétés par le texte du manuscrit G⁽¹⁾, lequel, ainsi que nous l'avons remarqué, ne fait mention que d'un seul lion, et montre Digénis tuant le monstre de son épée, tandis que sur le relief, on voit deux lions — un mâle et une femelle ou un lionceau, et on constate que Digénis s'efforce de maîtriser l'animal en le prenant par la gueule.

A mon avis, ce désaccord de la représentation avec les manuscrits G et Escorial (E), en ce qui concerne le nombre des bêtes féroces et le mode d'extermination du lion n'est qu'apparent.

En effet, en ce qui concerne le premier point, les manuscrits de Trébizonde (T) et d'Andros (en vers) A1 mentionnent au lieu du lion, une lionne ou un lionceau.

⁽¹⁾ La variante de l'Escorial (E) est en accord avec le texte de la variante G.

Ms. T. :

934. Καὶ ταῦτα λέγοντες, δεινὴν λέαιναν εἶδον
 εἰς τὴν καλὰμιν ἐνδοθεν μαινομένην καὶ σκυῖνον
 καὶ ὑπεστράφησαν εὐθὺς ἰδεῖν τὸν ἀγουρίτζιν.

Ms. A1 :

δ 1471. Καὶ ταῦτα λέγοντες εἰς ὄλην τοὺς τὴν νίκην
 εἶδον λέαιναν σκληράν, ἐκάθευδε μὲ σκυῖνον
 καὶ ὑπεστράφησαν εὐθὺς εἶδον τὸν νέον τοῦτον.

En accord donc avec les textes ci-dessus, nous avons deux animaux, la lionne et le lionceau. Ce dernier est représenté sur notre composition derrière le lion, tandis que l'épopée ne parle que de la lionne (voir ci-dessus).

Bien qu'il ne soit pas nécessaire d'avoir recours à d'autres interprétations, admettons un instant que l'artiste ait sculpté un lion sans s'occuper de son sexe. Nous aurons dans ce cas l'appui du texte des variantes T et A1, lesquelles, immédiatement en dessous et en rapport avec le même épisode, ne font plus mention de la lionne mais d'un lion.

Ms. T. :

955. Εὐθύς τὴν σπάθην ἤρατο καὶ πρὸς τὸν θῆρα τρέχει
 καὶ ὅτε αὐτῷ ἤγγισεν, ἐπήδησεν ὁ λέων
 καὶ ἐπιπλάσας τὴν οὐρὰν αὐτοῦ εἰς τὴν πλευράν του
 μέγα βρυχησάμενος πρὸς τὸν νέον ἐπῆλθεν.

Et ms. A1 :

δ 1492. Εὐθύς τὴν σπάθην ἐσήκωσε καὶ πρὸς θηρίον τρέχει
 καὶ ὅτε αὐτῷ ἤγγισεν, ἐπήδησεν ὁ λέων
 καὶ ἐπιπλάσας τὴν οὐρὰν κατὰ τὰς πλευράς του
 καὶ μέγα βρυχησάμενος ὤρμηθη πρὸς τὸν νέον.

Autrement dit, dans les deux cas, la représentation du relief se trouverait en plein accord avec la tradition écrite.

Il nous reste à examiner le mode d'extermination de l'animal. Toutes les variantes racontent que, pendant la lutte, Digénis a fait usage de l'épée, en suivant le conseil et sur l'instigation de son oncle. Notre artiste, par contre, représente Digénis tuant le lion sans l'aide d'une arme quelconque. Or, dans toutes les variantes de l'épopée, Digénis, non seulement ne demande pas d'épée, mais s'élance, sans arme, contre l'animal⁽¹⁾.

Plus particulièrement, le manuscrit G, dit :

δ 174. Καὶ ὤρμησε ξίφος χωρὶς πρὸς τὸν λέοντα ὑπάγειν

⁽¹⁾ A1, 1484 :

Καὶ ταῦτα εἰπὼν ὤρμησε στὴν λέαινα δε οὗτος

Nous aurions ainsi, sur le relief, un reflet de la tradition d'après laquelle Digénis, se conformant à la volonté de Dieu et avec la bénédiction de ses parents, se dispose à abattre le lion ou la lionne sans autres armes que ses mains. C'est cette version commune que l'artiste a voulu traduire dans son bas-relief parce que lui-même devait partager cette croyance. Mais il a fallu représenter comment le héros tua le lion. L'artiste avait certainement souvent entendu — chantés⁽¹⁾ ou déclamés — les faits et gestes de son héros, et notamment les descriptions de sa façon d'exterminer les bêtes féroces :

ἀρπαξε παρευῆς ἐκ τοῦ στόματος

ou le ms. E :

77. Ἀπὸ τὸ καταμάγουλον γονγὼν πιάνει κρατεῖ τον
καὶ εἰς δύο μέρη τὸν ἔσχισεν, στέκει καὶ θεωρεῖ τον.

Bien entendu, ces vers se rapportent à l'ours. Mais ces passages offraient une solution au sculpteur, lequel pouvait avoir une connaissance sommaire des détails de la lutte, et ignorer quelles bêtes exactement Digénis avait abattues de ses propres mains et quelles autres par l'épée ou le bâton. C'est ainsi, qu'il a pu être amené à représenter le héros déchirant avec ses mains les mâchoires du lion.

C'est ce que croyaient généralement les Byzantins qui se souvenaient de Digénis ainsi tel qu'il apparaît dans les derniers vers du manuscrit A₁, où l'auteur du texte, dans la dernière lamentation du héros acritique, déjà mort, insiste sur (ms. A₁) :

4400. Ἀτόνισεν ἡ δύναμις ἡ μεγάλη ὑπὸν ἐνίκα σύνατο
ἔπου ἐνίκα δυνατοὺς καὶ ἔσχίζε λιοντάρια

L'analyse détaillée de l'épisode de l'épopée acritique qui nous intéresse rapproché de notre bas-relief, me fait considérer comme certaine mon interprétation du sujet de la sculpture.

Jusqu'ici nous n'avons connu l'illustration de l'épopée de Digénis que sous une forme tout à fait populaire, sur des pièces de céramique de la fin du XII^e siècle et du XIV^e siècle⁽²⁾.

Aucune œuvre du grand art, pictural ou sculptural, n'a été identifiée jusqu'à ce jour avec des épisodes de l'épopée de Digénis. La représentation du relief de Salonique est donc la première et la seule que l'on connaisse, dans la sculpture byzantine et, en général, dans l'art byzantin.

T 1484 :

ὤρμησε πρὸς τὴν λέαναν οὗτος

A II :

Καὶ ὡς ἂν εἶπεν αὐτὰ τὰ λόγια ὤρμησε πρὸς τὴν λέαναν (PASCHALIS, *Λαογραφία*, IX, 1926-1928, p. 346.

⁽¹⁾ S. KOUGEAS, *Αἱ ἐν τοῖς σχολίοις τοῦ Ἀρέθου λαογραφικαὶ εἰδήσεις*, dans *Λαογραφία*, Δ', 1912-1913, p. 239; S. KYRIAKIDIS, *Λαογραφία*, V, 1929, p. 640.

⁽²⁾ M. ALISON FRANTZ, *Akritas and the Dragons*, dans *Hesperia*, 1941, p. 9-13. Du même auteur, *Digenis Akritas. A Byzantine epic and illustration*, dans *Byzantion*, XV, 1940-1941, p. 87 et suiv.

L'interprétation iconographique du sujet de ce relief facilite la détermination de l'époque à laquelle il a été sculpté.

Les compositions byzantines qui ont des rapports avec notre représentation, en ce qui touche au sens et à l'indication du lieu, montrent, sur la plupart des points, les mêmes analogies avec notre relief. Le coffret en ivoire de Troyes traduit de la même façon le paysage de buissons⁽¹⁾. La seule différence à signaler est que sur cet objet on voit deux troncs avec plusieurs branches, tandis que sur le relief de Salonique, il n'y a qu'un seul tronc mince qui se termine par des feuilles en forme de trèfle, comme sur la petite plaque en ivoire de Paris⁽²⁾ représentant Héraclès. Ces reliefs datent, le premier du X^e et le second du XI^e siècle et ils suivent, en ce qui concerne l'interprétation de l'espace et du paysage, des originaux orientaux plus anciens⁽³⁾.

De même, le costume de Digénis est à peu près le même que celui du guerrier du coffret de Troyes. Tous les deux montrent également la *lorica* aux ailettes, le casque bas et l'*ἐπιλωρίχιον*, lequel laisse parfaitement libre le thorax et les mains, et est fortement soulevé par le vent. Sa terminaison en hémicycle avec trois plis profonds, superposés, a été figurée de la même façon dans tous les deux.

Malgré la différence de la matière, de l'usage, de la provenance et de l'époque d'exécution de ces deux monuments, on peut remarquer la même façon de rendre le corps et surtout les bras lesquels, depuis le coude jusqu'à leur extrémité laissent à désirer au point de vue de l'anatomie. En effet, les mains sont larges et peu naturelles, les doigts sont indiqués très sommairement. A un moindre degré nous retrouvons cette incapacité de l'artiste sur les quatre faces de l'ivoire⁽⁴⁾.

La représentation que l'on voit sur le coffret en ivoire de Darmstadt⁽⁵⁾ offre une grande parenté avec le relief de Digénis dans la façon de rendre les mains et les pieds. Ceci se remarque particulièrement sur les représentations du théâtre et de l'Ascension d'Alexandre qui sont du même type. Ici, comme sur le relief de Digénis, les mains et surtout les pieds, sont rendus par une proéminence aplatie du marbre et de l'ivoire, de telle sorte que ces membres, au lieu d'être arrondis, sont plutôt carrés.

Des caractéristiques analogues, qui paraissent avoir été de règle aux XII^e et XIII^e siècles, distinguent la plupart des œuvres de la miniature⁽⁶⁾ et de la sculpture de cette époque. De même, les proportions du buste de Digénis par rapport à la partie inférieure du corps

⁽¹⁾ G. DUTHUIT, D^r F. VOLBACH et G. SALLES, *Art byzantin*, Paris, p. 46, pl. 26.

⁽²⁾ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton University Press, 1951, pl. XLVII, fig. 175.

⁽³⁾ FR. SARRE, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin, 1925, pl. 103-2, 108, cf. p. 53, pl. 113 où l'indication du lieu et du paysage se fait par la figuration dans la partie inférieure de la représentation d'une petite proéminence stylisée.

⁽⁴⁾ Sur l'anatomie inexacte des mains et des pieds dans l'art byzantin, voir S. PELEKANIDIS, *Ἀρχαὶ πινάκια τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, dans *Ἀρχ. Ἐφημ.*, 1942-1944, p. 54, pl. I; K. WEITZMANN, *l. c.*, pl. LIX; G. DUTHUIT, D^r F. VOLBACH et G. SALLES, *l. c.*, p. 48, pl. 34.

⁽⁵⁾ G. DUTHUIT, D^r F. VOLBACH et G. SALLES, *l. c.*, p. 50, pl. 38, B-D.

⁽⁶⁾ *Early Christian and Byzantine Art, an exhibition held at the Baltimore Museum of Art*, Baltimore, 1947, p. 43, n° 118, pl. XXIV, 43; n° 119, pl. XXV.

et des pieds s'éloignent de la réalité. Tandis que pieds, jarrets et cuisses sont allongés, on a l'impression que l'abdomen fait totalement défaut et que la poitrine commence aussitôt après les reins. Je ne connais pas d'autres exemples de ces particularités. A mon avis les proportions malheureuses du cou n'ont pour cause qu'une erreur dans l'appréciation de la hauteur de la plaque. De même, la tête de Digénis dépasse la bande supérieure, tandis que les extrémités des pieds empiètent sur les bandes inférieures du cadre. L'artiste ne semble point en être gêné, parce qu'à cette époque la conception orientale de l'espace est encore prépondérante. Cette conception dispose les formes sur la surface indépendamment du cadre. Ce sens de l'espace se fonde sur le principe de la perspective à vol d'oiseau⁽¹⁾.

On observe également le même trait dans la disposition des lions, ceux-ci dépassant la partie supérieure et latérale du cadre.

Ici, le relief, bien qu'également distant de l'arrière-plan et du héros, donne pourtant l'impression qu'il est plus bas. Cette différence apparente a pour cause le fait que l'arrière-plan a été rapproché du relief, ce qui réduit l'écart de profondeur entre les deux. Il est curieux que dans l'art byzantin et oriental, le dessin et le volume des représentations d'animaux, sont pour la plupart exactes et plutôt naturalistes⁽²⁾.

En tout cas, sur notre plaque, les animaux (sauf une légère contraction du premier lion) ont été rendus avec exactitude et douceur. L'artiste s'efforce surtout de mettre en évidence la partie lisse de la peau et les articulations. Il ne veut point s'éloigner de la nature, essaie au contraire de rendre la surface nuancée d'une chair souple, et par des ombres presque imperceptibles obtient l'impression du naturel. Ce rendement pictural s'observe même là où l'artiste est obligé d'insister sur la fonction des différents membres. Par exemple, lorsqu'il reproduit les tendons et les os de la partie postérieure de la cuisse du lion, lesquels doivent être rendus avec un soin particulier afin d'exprimer l'effort de la bête dans sa lutte. La riche crinière, elle aussi, est rendue d'une façon picturale. Malgré ce souci, aucun élément anatomique n'est différencié expressément de l'autre et cela contribue à l'unité de la représentation. Le même sens pictural est observé dans le rendement de la tête du lionceau, bien que sa disposition de profil et l'ouverture de la gueule aient obligé l'artiste de recourir à une stylisation plus accusée, en traçant notamment quelques angles énergiques autour de la bouche.

La douceur de la touche habituelle du relief de Digénis peut être observée sur d'autres œuvres du XII^e et du XIII^e siècle⁽³⁾. Notre plaque rappelle à cet égard deux reliefs du Musée archéologique d'Istanbul⁽⁴⁾. Le premier, provenant de Constantinople, repré-

⁽¹⁾ S. PÉLÉKANIDIS, *To λάσιον τοῦ Ηρακλέους*, I. c., p. 858 et suiv.

⁽²⁾ Ce problème doit faire l'objet d'une étude particulière. Je crois que la représentation correcte des animaux est due à la copie exacte de prototypes provenant de l'art grec.

⁽³⁾ Parallèlement à ceci, et à la même époque, on fait usage du bas-relief plat, lequel, grâce à l'emploi d'une mixture colorée donne l'impression de l'émail. Voir A. ΛΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ανάγλυφον τοῦ ὁσίου Δαυὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ*, dans *Μακεδονικά*, B', 1949, p. 15 et suiv.; G. MENDEL, *Catalogue de sculptures*, Constantinople, 1914, II, p. 500-503; Arif MİRIT, *AA*, 1931, I/II, p. 187, fig. 11, p. 205, fig. 26.

⁽⁴⁾ G. MENDEL, I. c., p. 478, 479 et 482. Ce dernier bas-relief, qui représente Daniel entre les lions, provient, ainsi qu'une pièce parallèle, de Thasos. Mendel est d'avis qu'il n'est pas possible de le

sente deux lions déchirant une vache, le second, trouvé en Bithynie, représente un lion dévorant un daim. Ces deux reliefs offrent la même technique que le nôtre. Tandis que les corps sont rendus de façon picturale, les têtes et surtout celles des lions ont une plasticité intense. Ces reliefs, attribués, non sans hésitation, par Mendel à une date antérieure, doivent être, à mon avis, datés plutôt du XI^e siècle ou du XII^e siècle. Ils offrent, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, tous les éléments d'une technique qui se rencontre également dans la grande peinture.

Plusieurs reliefs de Salonique⁽¹⁾, de Thèbes et d'Arta⁽²⁾ restent dans la même série de sculptures, particulièrement en ce qui concerne la technique du bas-relief. La différence entre les deux groupes est que, tant au point de vue du travail que du rendement, les reliefs du Musée archéologique d'Istanbul sont plus soignés et témoignent d'une plus grande compréhension du relief. Celui de Salonique surtout, et ceux de Thèbes et d'Arta montrent une prédilection pour le décoratif, et de ce fait ils accusent une certaine rudesse. Cette particularité nous oblige à placer ces reliefs à la fin du XII^e ou au XIII^e siècle. Le relief de Digénis se place, je crois, entre ces deux groupes.

Il s'apparente plus étroitement aux reliefs de la Grèce et ne se rapproche de ceux de Constantinople qu'au point de vue morphologique. La tête du lion de la plaque de Sainte-Catherine a les mêmes caractéristiques et la même technique que le bas-relief des lions et de la vache de Constantinople. Dans les deux cas, la crinière se compose de houppes fourrées, qui sont sculptées de la même façon et avec la même manière de concevoir le volume. De même, la tête est semblablement placée. Elle est tournée de front avec une contraction peu naturelle du cou qui fait projeter en avant le corps de l'animal. En ceci, les deux reliefs suivent une vieille tradition orientale qui se retrouve dans la toreutique des Sassanides⁽³⁾, dans les tissus copto-sassanides et fréquemment sur les étoffes de Byzance⁽⁴⁾. Ces éléments orientaux s'observent encore après le XV^e siècle⁽⁵⁾.

La stylisation intense du visage de la bête se retrouve également dans les lions en mosaïque du palais du roi Roger II à Palerme⁽⁶⁾ avec lesquels notre relief se trouve en plein accord de technique et de forme (attitude du lion vu de trois-quarts, position des pieds et de la queue et la large houppe de celle-ci). De plus, le rendement plastique de la tête, bien plus naturaliste dans notre relief et plus intensément stylisé dans la mosaïque

dater après le VII^e siècle. Je crois que cette date, si l'on prend en considération le style de ce relief, est à peu près la même que celle des autres reliefs que Mendel date du X^e siècle et qu'elle est trop précoce.

⁽¹⁾ Quelques-uns d'entre eux se trouvent dans la collection de Saint-Georges, au Musée archéologique, et dans une petite collection du convent de Vlatadon.

⁽²⁾ A. ORLANDOS, *ABHE*, B', 1936, p. 137, fig. 7, 8, p. 150, fig. 10 et 11. E', 1939-1940, p. 130, fig. 12, p. 132, fig. 14, p. 141, fig. 24; G. SOTIRIOU, *Αρχ. Έφημ.*, 1924, p. 1-26.

⁽³⁾ F. SARRE, I. c., p. 53, fig. 112, p. 54, fig. 128; S. REINACH, I. c., III, p. 510, 511 et 514.

⁽⁴⁾ O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1921, 7, fig. 42, 11, fig. 55, 56. Le tissu, portant le n° 216, malgré des opinions contraires, provient, à mon avis, d'un atelier byzantin. Il appartient au XII^e siècle.

⁽⁵⁾ Cf. Fr. MACLER, *L'entluminure arménienne profane*, Paris, 1928, p. 26, pl. XVII.

⁽⁶⁾ P. MURATOFF, *La peinture byzantine*, Paris, 1935, p. 106, pl. CXVIII; J. STRZYGOWSKI, *Asiens bildende Kunst*, Augsburg, 1930, p. 634, fig. 570.

de Roger II, nous obligent, je crois, à accepter non seulement un prototype commun, mais la même date.

Notre recherche nous a fait conclure que notre relief avait subi une influence orientale et qu'il remontait au XII^e siècle. Malheureusement la connaissance insuffisante de la glyptique byzantine ne permet pas encore de resserrer plus étroitement les limites chronologiques. Mais la parenté étroite de notre bas-relief et de celui des lions du Palazzo Reale de Palerme qui remonte au milieu du XII^e siècle, permet, je crois, de situer exactement notre relief dans la première moitié ou vers le milieu de ce siècle.

La date que nous assignons à notre relief pose à nouveau le problème que voici : à quelle époque remonte la première illustration de l'épopée de Digénis?

Le témoignage de César Daponte nous permet d'affirmer que, de son temps, il existait des manuscrits illustrés de l'épopée de Digénis⁽¹⁾. D'autre part, les tessons publiés par Alisson Frantz avec les représentations de l'épopée : la mise à mort de dragons, les exercices des faucons et des léopards à la chasse, la scène auprès de la fontaine de Digénis avec la princesse abandonnée et, enfin, l'enlèvement du héros, saisi par les cheveux par la Mort, tout ceci, nous convainc que l'illustration de l'épopée relevait plutôt de l'art populaire⁽²⁾.

De ces tessons, le premier, celui de la mort du dragon, est daté du XIV^e siècle⁽³⁾. Les autres, publiés par M. Ch. Morgan, sont datés par lui, les uns, de la fin du XII^e et d'autres de la fin du XIV^e siècle⁽⁴⁾.

Nous avons donc dans ces tessons, des échantillons de l'illustration de l'épopée de la fin du XII^e et du XIV^e siècle. Par conséquent notre relief que nous croyons daté de la première moitié ou du milieu du XII^e siècle, est le premier en date et le seul relevant de l'art byzantin qui eût été signalé jusqu'à ce jour.

Il découle de ceci que l'illustration de l'épopée de Digénis dans les manuscrits est de beaucoup antérieure au XIV^e siècle, et qu'elle remonte peut-être au XI^e siècle. Il est d'ailleurs logique de supposer que les prototypes de toutes ces représentations devaient remonter aux illustrations des textes du poème. Nous devons donc admettre que pendant le XI^e siècle (sans qu'on puisse préciser davantage) il y avait des manuscrits enluminés de l'époque de Digénis Akrita, qui ont servi de prototypes aux sculpteurs et aux décorateurs de pièces de céramique. Ainsi peut s'expliquer la présence d'éléments archaïques dans notre composition, comme le costume de Digénis tel qu'on le voit dans les scènes de chasse du X^e siècle et dans d'autres représentations voisines; ou encore comme l'attitude et l'aspect du lion, l'indication du paysage, etc.⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Είναι βιβλίο καρπυτό οὐτὼ καὶ δέκα κόλλες καὶ τὲς ἀνδραγαθίες του, τὲς περιέχει ὅλες. Δύο λογιῶν τὸ εἶδ' αὐτό, μὲ εἰκονογραφίαι τῶν ἀνδραγαθημάτων του καὶ δίχως ζωγραφίαις... δυσκολοῦρετο πολλὰ εἶναι καὶ ζητημένο καὶ ὅλα (τὰ κείμενα) χειρίστ' δὲν εἶδα τυπωμένα. Sp. LAMBRIS, *Collection de romans grecs*, I. c.; H. GRÉGOIRE, *Digénis Akritas*, p. 400; A. ΧΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ ἀνέκτορον τοῦ Διγενή* Ακρίτα, dans *Λαογραφία*, IB', 1948, p. 587.

⁽²⁾ M. ALISON FRANTZ, I. c.

⁽³⁾ A. ΧΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, I. c., p. 587.

⁽⁴⁾ Ch. MORGAN, *The Byzantine Pottery*, dans *Corinth*, XI, p. 157, 166.

⁽⁵⁾ G. SOTIRIOU, *Ὁδηγὸς τοῦ βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, 2^e édition, 1931, p. 44, pl. B'. Voir aussi J. STRYGOWSKI, I. c., p. 720, fig. 638; L. BRÉHIER, *L'art byzantin*, Paris, 1924, p. 129, fig. 62.

L'hypothèse selon laquelle les images inspirées par des passages de l'épopée proviennent de manuscrits antérieurs au XII^e siècle, est très vraisemblable.

Il reste maintenant à dire quelques mots sur la fonction que la plaque a pu avoir dans l'église de Sainte-Catherine.

Il s'agit certainement d'une dalle qui fut réutilisée dans l'église comme un chancel. Le sujet figuré n'était pas un obstacle à un tel usage, ainsi qu'en témoignent plusieurs chancels retrouvés sur place dans d'autres églises. Ceux-ci furent utilisés non seulement comme parapets dans les différentes parties des églises byzantines, mais encore comme des chancels du « templon » (iconostase)⁽¹⁾.

Nous avons dit au début de notre étude que le chancel sculpté sur les deux faces faisait partie du plancher du minaret, lequel se trouvait à l'angle sud-ouest de l'église. En ce même point, vers la façade sud du monument, il existe une grande ouverture bilobée, d'une largeur de 1 m. 03 recouverte par une autre dalle de chancel sur sa partie inférieure et à la hauteur de 0 m. 97, ainsi qu'en témoignent les entailles des piliers. Notre dalle (avec Digénis) a exactement ces dimensions. Je crois donc qu'après la transformation de l'église en mosquée et à la suite de l'obstruction de l'ouverture bilobée, la grande plaque de Digénis a été jugée utile pour servir au dallage. Comme elle se trouvait près du minaret, elle y a été transportée et utilisée pour recouvrir son sol, le relief en saillie étant naturellement tourné contre le sol. Beaucoup plus plat, le relief de la croix qui décore le côté opposé de la dalle est demeuré seul visible, et c'est pourquoi il fut le seul à être endommagé.

St. PÉLÉKANIDIS.

Salonique.

⁽¹⁾ A. ΧΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Τέσσερες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης*, Thessalonike, 1952, p. 58-59, pl. Δ' 2, 3, fig. 28. Cf. p. 60, n. 28. A. ORLANDOS, *Ἀγ. Δημήτριος τοῦ Κτιστοῦ*, dans *ABME*, B', 1936, I, p. 65, fig. 8.

UNE STAUROTHÈQUE BYZANTINE

DÉCRITE DANS

LE COD. VAT. GR. 644

par

A. FROLOW

Dans une étude parue récemment sous le titre *Di una stauroteca-reliquario descritta nell codice Vaticano greco 644*, (dans *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. XXVII, 1951-1952, p. 77-85), Silvio Giuseppe Mercati fait connaître un texte byzantin qui présente un intérêt considérable pour les recherches d'hagiographie et d'histoire de l'art byzantin. Il s'agit d'une notice insérée à la fin du manuscrit grec n° 644 de la bibliothèque du Vatican. Le volume, qui contient les commentaires de Théophylacte d'Ochrida sur les quatre évangiles, a été copié entre 1276 et 1277 par un certain Théodore Hagiopetrîtès. La notice publiée et commentée par Mercati a été ajoutée, sur les fol. 348 v° et 349 r°, par une main du xiv^e siècle.

Le texte a été déjà signalé par R. Devreesse qui le décrit comme un catalogue de reliques du Christ, de la Vierge et de saints, réparties entre plusieurs récipients (*Codices Vaticani Graeci*, III, 1950, p. 66). La publication de Mercati permet d'être plus précis. L'auteur de la notice avait établi son inventaire en partant d'un seul objet, une grande staurothèque décorée d'émaux, et peut-être aussi — ajoute Mercati — d'images en métal repoussé. L'indication est fournie d'emblée : on passera en revue le contenu sacré d'une grande croix émaillée, τοῦ ἔχοντος τὴν χύμευσιν τιμίου σταυροῦ τοῦ μεγάλου τὰ λείψανα ταῦτα... Suit une liste de quarante-neuf reliques formant dix groupes dont chacun était accompagné d'un sujet iconographique.

Voici un résumé de ce curieux répertoire :

1. Image du Christ (reliques : *Vraie Croix, langes du Christ, saint Pantéléemon*);
2. Image de la Vierge (reliques : *cheveux et ceinture de la Vierge, sang du Christ, saint Côme*);
3. Image de saint Jean-Baptiste (reliques : *saints Jean-Baptiste, Damien, Onouphrios, Syméon du Mont Admirable, Kallinikos [reliques du corps et du sang]*);
4. Image de saint André (reliques : *saint André, sainte Marie-Madeleine, saints Thyrsé, Eleuthère et Leukios*);
5. Image de saint Luc (reliques : *saints Luc, Cyr, Jean, Stachys*);
6. Image de saint Ananie (reliques : *saints Ananie, Matthieu, Etienne le Jeune, Hermylos*);
7. Image de saint Timothée (reliques : *saints Timothée, Stratonikos, Floros et Lavros*);

8. Image de saint Georges (reliques : saints Georges [une dent], Spyridon, Denis l'Aréopagite, Eudokimos [un fragment de vêtement], six des vingt mille martyrs);

9. Image de saint Théodore Tiron (reliques : saints Théodore Tiron, Théodore Stratélates, Ménas, Constantin, Eustratios);

10. Image de saint Démétrius (reliques : saints Démétrius [sang et chemise], Mercure, Eustathios).

Le choix des reliques engage Mercati à attribuer une origine constantinopolitaine à la croix qui formait l'objet de cette description. Une indication dans ce sens est fournie par la mention du nom de saint Stachys, le premier évêque de Byzance, dont le culte ne semble avoir été guère répandu en dehors de la Capitale⁽¹⁾. La rencontre des noms d'André, de Luc et de Timothée constitue un témoignage analogue, plus précis encore puisque l'autel majeur de l'église des Saints-Apôtres avait été consacré sur les cendres de ces trois saints (cf. P. RIST, *Exuviae*, II, p. 225 et suiv.). Il est donc presque certain que le reliquaire avait été fabriqué à Constantinople.

La date pose un problème plus difficile à résoudre. L'objet n'était pas antérieur au IX^e siècle, ainsi que l'atteste notamment la présence des reliques de saint Eudokimos qui mourut vers 840. En ce qui concerne le *terminus ante*, Mercati hésite entre deux solutions. Le rapprochement avec l'église des Saints-Apôtres engagerait à soutenir une date antérieure au pillage de 1204. Mais il est aussi possible d'envisager une époque postérieure à la restauration de l'Empire sous Michel VIII Paléologue. La date tardive du manuscrit du Vatican vient à l'appui de la seconde alternative. Il est certain, par ailleurs, que le passage des Croisés n'avait pas laissé un vide absolu dans les sanctuaires de Constantinople. Mercati rappelle, à ce propos, les fragments de la Vraie Croix qui sont mentionnés dans un inventaire de Sainte-Sophie dressé en 1396⁽²⁾. Plus d'un autre exemple pourrait être cité dans le même sens. Les poètes du temps des Paléologues ont souvent décrit des staurothèques⁽³⁾, des voyageurs de la même époque ont adoré la relique insigne dans diverses églises de la capitale de Byzance⁽⁴⁾, les empereurs et les patriarches continuaient, comme par le passé, à en envoyer des parcelles à l'étranger⁽⁵⁾, et l'on pouvait aussi

⁽¹⁾ Cf. MERCATI, p. 83, qui cite le synaxaire de Sirmond. Voir d'autres références dans SERAF, *Polnyi Měja-ceslov Vostoka*, II, 1901, p. 339.

⁽²⁾ MERCATI, p. 79, avec un renvoi à Fr. MIKLOSICH et I. MILLER, *Acta et diplomata graeca medii aevi...*, 1887, II, p. 567 (trois fragments de la relique; *add. ibid.*, p. 569-570, la description d'une quatrième staurothèque où le patriarche Antoine IV avait fait enclâsser une pièce de la Vraie Croix provenant d'un reliquaire plus ancien).

⁽³⁾ Ainsi Maxime Planude (vers 1260-1310; J. GRETSER, *Opera*, 1734, I, p. 224); Manuel Philes (vers 1275-1345; éd. E. MILLER, 1855-1857, I, p. 245-246 et 335, II, p. 85-86, 164-165 et 399); Nicéphore Calliste Xanthopoulos (vers 1300-1350; A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Byz. Zeit.*, XI, 1902, p. 43). L'une des épigrammes de Philes était gravée sur une staurothèque décrite par Prosper Mérimée, en 1845 : voir *Revue archéologique*, XVIII, 1941, p. 239 et suiv.

⁽⁴⁾ CLAVIJO, *Ambassade*, trad. G. LE STRANGE, 1928, p. 67 et 92 (Sainte-Marie Péripleptos et Saint-François de Pétra; cf. *ibid.*, p. 81-83, la description des reliques de la Passion, — mais sans la Vraie Croix — conservées à Saint-Jean Baptiste de Pétra). Voir aussi le témoignage de Jean de Mandeville cité par MERCATI, p. 78.

⁽⁵⁾ Par exemple, une croix envoyée par Manuel II Paléologue au duc de Berry (J. GIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, 1894-1896, II, p. 35-36, n° 214; cf. *ibid.*, I, p. 14, n° 9, une autre croix staurothèque apportée en 1404, de Constantinople, par Jean de Châteaumorand, lieutenant du maréchal Boucicaut). Le même Manuel II avait concédé, en 1400, au roi Charles III de Navarre une parcelle de la Vraie Croix et une pièce du Vêtement du Christ (C. MARINISCO, *Studi bizantini e neoellenici*, VII, 1953, p. 444-445; la relique de la Croix, enfermée dans un reliquaire d'or, est conservée à la cathédrale de Pampelune : M. BRETAIL, 55^e Congrès d'archéologie de France, 1888, p. 304). L'un des trois empereurs de la famille des Paléologues nommés Jean

venir en acquérir sur place, moyennant finances⁽¹⁾. La série continue encore après la prise de Constantinople par les Turcs en 1453, puisque des Grecs réfugiés avaient emporté des reliquaires de la Vraie Croix dans leurs bagages⁽²⁾, tandis que ceux qui étaient restés dans la ville occupée en faisaient un objet de trafic destiné aux visiteurs de passage, si bien qu'un prélat syrien du XVII^e siècle, qui avait acheté une staurothèque à Constantinople, note dans son journal de voyage que la transaction avait été facile à réaliser : « car la cité impériale conserve jusqu'à présent beaucoup de trésors semblables »⁽³⁾. A vrai dire, il eut été surprenant qu'il en fut autrement. Pour diverses raisons, où la question de prestige tenait sans doute une place importante, Constantinople était devenue, de bonne heure, un des centres principaux de l'exportation des reliques dans le monde chrétien. Les succès des Croisés n'ont fait que consolider une tradition pareille, dans la mesure où une relique qui provenait du palais de « la Bouche de Lion » n'en paraissait que plus authentique et, peut-être, plus vénérable. D'autre part, — et ceci remonte également à l'époque des croisades, — une population industrielle ne pouvait demeurer indifférente au désir des pèlerins d'acquérir des choses saintes au retour d'une Palestine où, en fait de souvenirs de l'histoire évangélique l'on ne trouvait guère plus que des pierres⁽⁴⁾. Le culte des reliques déterminant de la sorte un des aspects caractéristiques et pour ainsi dire permanents de la vie de Constantinople, il n'y a aucune difficulté à admettre que la staurothèque décrite dans le manuscrit du Vatican datait du XIV^e siècle. S'il en était bien ainsi, un nouveau témoignage s'ajouterait à la connaissance des arts mineurs, et plus particulièrement des émaux, de l'époque byzantine tardive. Il s'agit d'un domaine archéologique relativement peu exploré : le texte retiendra d'autant plus l'attention.

Reste à reconstituer la forme et l'aspect extérieur du reliquaire. Mercati a établi à cette fin

avait envoyé une croix staurothèque au Saint-Sépulchre de Jérusalem (Ch. ROUAULT DE FLEURY, *Mémoire sur les Instruments de la Passion...*, 1870, p. 345). Pour les envois faits par le clergé de Constantinople, voir par exemple, une croix expédiée par le patriarche Philothée, entre 1354 et 1355, en Russie, à saint Serge de Radonež (Ju. OLSEF'EV, *Opis' krestov Troice-Sergievj Larry*, 1921, p. 2-3; P. FLORENSKY et Ju. OLSEF'EV, *Amurj, Troickij rez'ik XV veka*, 1927, p. 33).

⁽²⁾ Par exemple, la staurothèque de l'hôpital de la Scala à Sienne qui faisait partie d'un lot de reliques achetées à Constantinople en 1359, par un certain Pierre Torrigini (ROUAULT DE FLEURY, *Mémoire*, p. 100-101). En 1363, les moines de plusieurs monastères constantinopolitains avaient vendu une importante série de reliques, parmi lesquelles figurait un morceau de la Vraie Croix, à Pierre de Pestagalis, médecin d'Hugues IV, roi de Chypre (MIKLOSICH et MILLER, *AA. DD.*, V, p. 273-275).

⁽³⁾ Par exemple, la staurothèque léguée, en 1463, par le cardinal Bessarion à la Scuola della Carità à Venise (G. COZZA LEVI, *Bessarione*, VI, 1901, p. 1 et suiv., 223 et suiv.; VIII, 1903-1904, p. 150 et suiv.; G. FOGGI, *Dedalo*, III, 1924-1925, p. 138 et suiv.) ou la croix d'argent vendue par un réfugié grec au conseil LARI, *Dedalo*, III, 1924-1925, p. 138 et suiv.) ou la croix d'argent vendue par un réfugié grec au conseil de fabrique de Saint-Jean de Florence, et dont la relique fut transportée, entre 1457 et 1459, dans une nouvelle croix, en partie exécutée par Pollaiuolo (H. MACKOWSKY, *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, XXIII, 1902, p. 235 et suiv.).

⁽⁴⁾ PAUL D'ALEP, *Voyage de Macaire, patriarche d'Antioche*, trad. G. MEAKOS, 1896-1898, I, p. 59, III, p. 10-11. Cf. un passage du *Liber peregrinationis* de Nicolas de Martoni, rédigé vers 1395, d'où il ressort que l'on croyait à cette époque que les églises de Constantinople étaient encore remplies de reliques déposées par Constantin le Grand (éd. L. LEGRAND, *Revue de l'Orient latin*, III, 1895, p. 643). L'affirmation était plus difficile à soutenir après que la ville passa aux mains des musulmans et que ses églises furent converties en mosquées. Pour Emmanuel Georgillias, qui écrivait à Rhodes, toutes les reliques que possédait l'ancienne capitale de Byzance furent enlevées alors au ciel (*Ἀλώσις Κωνσταντινουπόλεως*, v, 138-140, éd. E. LEGRAND, *Bibliothèque grecque vulgaire*, I, 1880, p. 174). Le témoignage de Paul d'Alep prouve que les habitants d'Istanbul ne l'entendaient pas ainsi.

⁽⁵⁾ Pour les marchandages occasionnés par l'achat de reliques à Constantinople, voir notamment les textes réunis dans *Revue de l'Histoire des religions*, CXLVI, 1954, p. 199, n. 2 et 3, et, pour les pierres que l'on pouvait apporter de la Terre Sainte, *Cahiers archéologiques*, II, 1947, p. 133, n. 2.

un schéma que nous reproduisons à la figure 1, les légendes étant toutefois remplacées par des chiffres qui renvoient au répertoire résumé ci-dessus. Le dessin est accompagné d'un commentaire hagiographique pertinent et précis, sur lequel il n'y a pas lieu de revenir. La pensée paraît

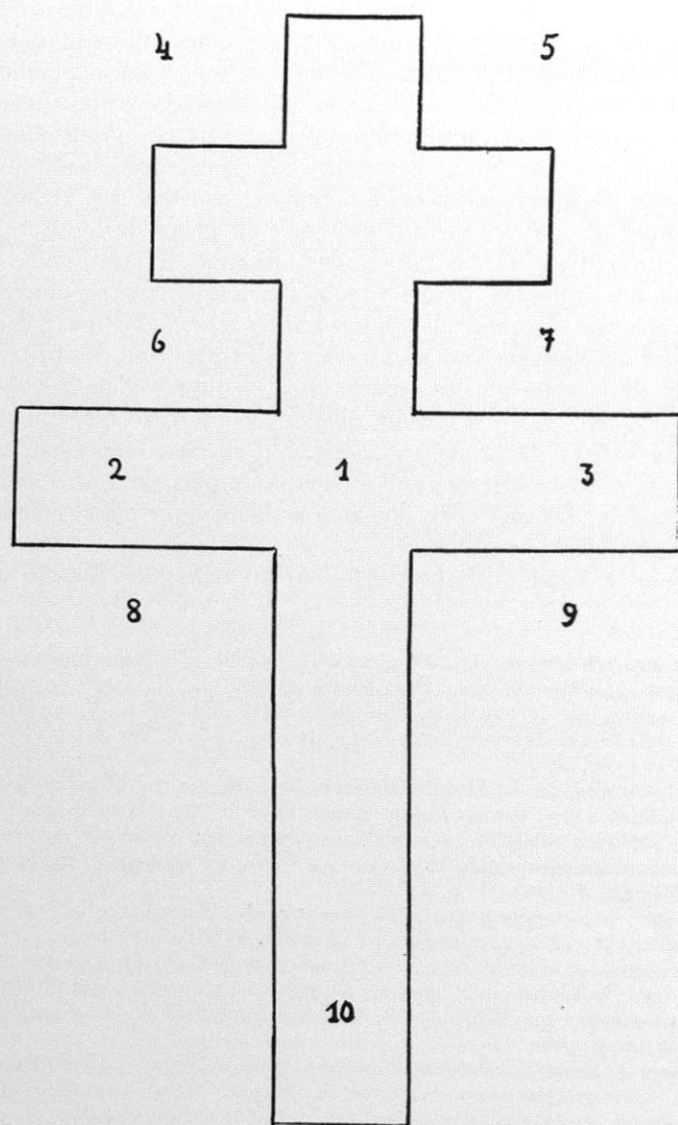


FIG. 1. — Essai de reconstitution (S. G. Mercati).

plus hésitante, — et rien n'est plus naturel, — en ce qui concerne l'agencement même du reliquaire. Deux points retiennent particulièrement l'attention dans ce sens. La plus grande partie de la démonstration de Mercati laisserait entendre qu'il convient de prendre la notice du Vatican à la lettre et de considérer les images simultanément aux reliques. Cependant le lecteur est averti qu'il s'agissait peut-être d'une staurothèque à double face. Les reliques auraient été

enchâssées au revers. La face antérieure devait être réservée aux sujets iconographiques. On y distinguait les images du Christ, de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, disposées de façon à former une Déesis; tout autour venaient se ranger les autres personnages mentionnés dans le texte de la notice. Nous sommes invités, d'autre part, à admettre que l'objet affectait la forme d'un tableau rectangulaire composé de deux parties distinctes : tout d'abord, une croix taillée dans un ou plusieurs morceaux du « bois estimé », puis, en second lieu, l'écrin de cette croix, son *repositorium* où pouvaient être logées, en outre, la plupart des autres reliques, destinées à recevoir un simple culte de vénération. Là encore, l'hypothèse n'est pas formulée en termes absolument explicites. On ne saurait cependant interpréter d'une autre façon ni la comparaison avec les staurothèques de Limbourg-sur-la-Lahn et du Mont Saint-Quentin, citées par Mercati, ni l'ensemble du schéma qui nous est proposé.

Les monuments de la même catégorie, conservés ou connus par des descriptions anciennes,



FIG. 2. — Triptyque à Xéropotamou, Mont Athos.

ne sont guère nombreux, si bien qu'il paraît opportun de préciser, dans la mesure du possible, cet essai de reconstitution et d'en modifier éventuellement quelques détails.

Rien ne permet d'affirmer, notons-le tout de suite, que les reliques et les images, dont il est question ici, étaient séparées les unes des autres et se trouvaient réservées respectivement au revers et à la partie antérieure de l'objet. Certes, les Byzantins ont pu fabriquer des staurothèques où les sujets religieux alternent avec des surfaces entièrement ou presque entièrement aniconiques, de façon à ce que l'attention du spectateur soit fixée à tour de rôle, sans les confondre, d'une part, sur le décor du reliquaire, et, d'autre part, sur son contenu sacré. Un exemple

caractéristique dans ce sens est offert notamment par l'une des plus belles et des plus anciennes staurothèques de Saint-Marc de Venise⁽¹⁾. Des émaux représentant la scène du Crucifiement et des bustes de saints en garnissent le couvercle à coulisse. Celui-ci une fois enlevé, on ne voit plus que la relique de la Vraie Croix qui se détache sur un fond uni. Un effet à peu près du même genre est obtenu, d'une façon différente, sur un triptyque de Xéropotamou au Mont Athos, que la tradition attribue à Théodose II ou à sa sœur, l'impératrice Pulchérie, encore qu'il ne semble pas être antérieur au xv^e siècle (fig. 2)⁽²⁾. Dans ce cas, le plat du revers et l'intérieur des volets sont décorés de figures de saints. Une image du Crucifiement s'y ajoute au sommet du panneau central, mais au-dessous de cette composition la plus grande partie de l'objet est réservée à seize compartiments à reliques groupés en plusieurs rangées, et l'attention est sûrement autant retenue par cette espèce de petit classeur que par le décor iconographique qui l'encadre seulement, sans en modifier l'ordonnance.

Il ne semble pas cependant que tel fut le cas de la croix décrite dans le manuscrit du Vatican. La formule passe-partout dont s'est servi l'auteur de la notice *εἰς τὴν ἔχουσαν* (var. *κεκτημένην, κατέχουσαν, φέρουσαν, ἐπέχουσαν*) *θυρίδαν τὸν Χριστὸν* (ou *τὴν Θεοτόκον, τὸν Προδρόμον*, etc.) *ἔεισιν τὰ λείψανα*... laisse supposer, en effet, un rapport plus étroit entre le décor du récipient et son contenu. L'expression *ἡ θυρίς*, — dont le sens littéral « petite fenêtre » conviendrait à un *occulus* garni de reliques, — désigne d'ordinaire dans les inventaires byzantins, un volet de polyptyque ou d'icône portative⁽³⁾. On pourrait imaginer, par analogie, dans le cas qui nous intéresse, une série de dix compartiments à reliques dont chacun était accompagné, en guise de couvercle ou en quelque sorte d'« enseigne parlante », d'un petit panneau représentant soit le Christ, soit la Vierge, soit un saint. Une disposition de ce genre distingue notamment la staurothèque de Mettlach exécutée, au début du xiii^e siècle, dans un atelier rhénan⁽⁴⁾, ou, pour citer un monument d'une date plus récente et d'un domaine plus proche de Byzance, un reliquaire du xv^e siècle, conservé actuellement à Vatopédi au Mont Athos et qui porte le nom de deux donateurs serbes, Étienne et Lazare (fig. 3)⁽⁵⁾. A vrai dire, il est difficile d'interpréter autrement la description de la notice du Vatican.

⁽¹⁾ Cf. A. PASINI, *Il Tesoro di San Marco in Venezia*, 1885-1886, n° 26.

⁽²⁾ Cf. N. KONDAKOV, *Panjatniki christ. isk. na Afonē*, 1902, p. 212. Les inscriptions désignent les reliques suivantes : Vraie Croix, saint Théodore Tiron, saintes Catherine et Barbe, saints Jean Chrysostome, Étienne et les Quarante martyrs de Sébaste. L'attribution à Théodose II est soutenue dans un faux chrysobulle qui aurait été promulgué par cet empereur en 427 : voir S. BINON, *Les origines légendaires et historiques de Xéropotamou*..., 1942, p. 6. Le monument est à rapprocher d'une série de reliquaires occidentaux dont les plus anciens datent du xiii^e siècle. Voir, par ex., J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, *Catalogue raisonné de la coll. Martin Le Roy*, I, 1906, n° 43; A. AYMARD-H. MALÈGUE, *Album photographique d'archéol. relig.*, 1857, pl. 26; A. DEL VITA, *Dedalo*, I, 1920, p. 423, 430. Cf. aussi le *Libretto* de Florence, la *Tabla Alfonsina* de Séville, ainsi que les polyptyques de Conques et de Berne.

⁽³⁾ Par ex. *εἰκὼν χειμευτὴ μικρὰ διὰ θυρίδων ἡ Θεοτόκος* (typicon de Grégoire Pakourianos promulgué en 1083 en faveur du monastère de Bačkovo, éd. L. PETIT, *Viz. Vrem.*, XI, 1904, Suppl., p. 52). Cf. *θηρία* = « volets d'un diptyque », dans l'inventaire de Xylourgou au Mont Athos rédigé en 1142 avec des additions plus récentes (*Acta praesertim graeca Rossici in Monte Athos monasterii*, 1873, p. 78).

⁽⁴⁾ P. CLEMEN, *Die rheinische u. die westfälische Kunst auf der kunsthist. Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, 1903, p. 31 (bibliographie). Suivant O. v. FALKE et H. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarb. des Mittelalters*..., 1904, p. 89, l'artiste était probablement originaire de Trèves et a pu se former à l'école de Nicolas de Verdun; le modèle qu'il a voulu imiter était sûrement apporté de Byzance.

⁽⁵⁾ Fr. DOLGER, *Monchsland Athos*, 1943, fig. 81, p. 152-153 (bibliographie). Pour le choix des reliques nommées dans les légendes, voir G. MILLET, J. PARGOIRE, L. PETIT, *Rec. des inscr. chrét. de l'Athos*, 1904, n° 69. Cf. déjà dans l'inventaire de Patmos dressé en 1203 : *εἰκὼν δίπτυχος ἔχουσα εἰς τὸ ἐν μέρος εἰκονίσματα* ἐξ, ὧν ἐντὸς εἰσὶ τὰ αὐτῶν ἅγια λείψανα (éd. Ch. DIEHL, *Byz. Zeit.*, I, 1892, p. 512).

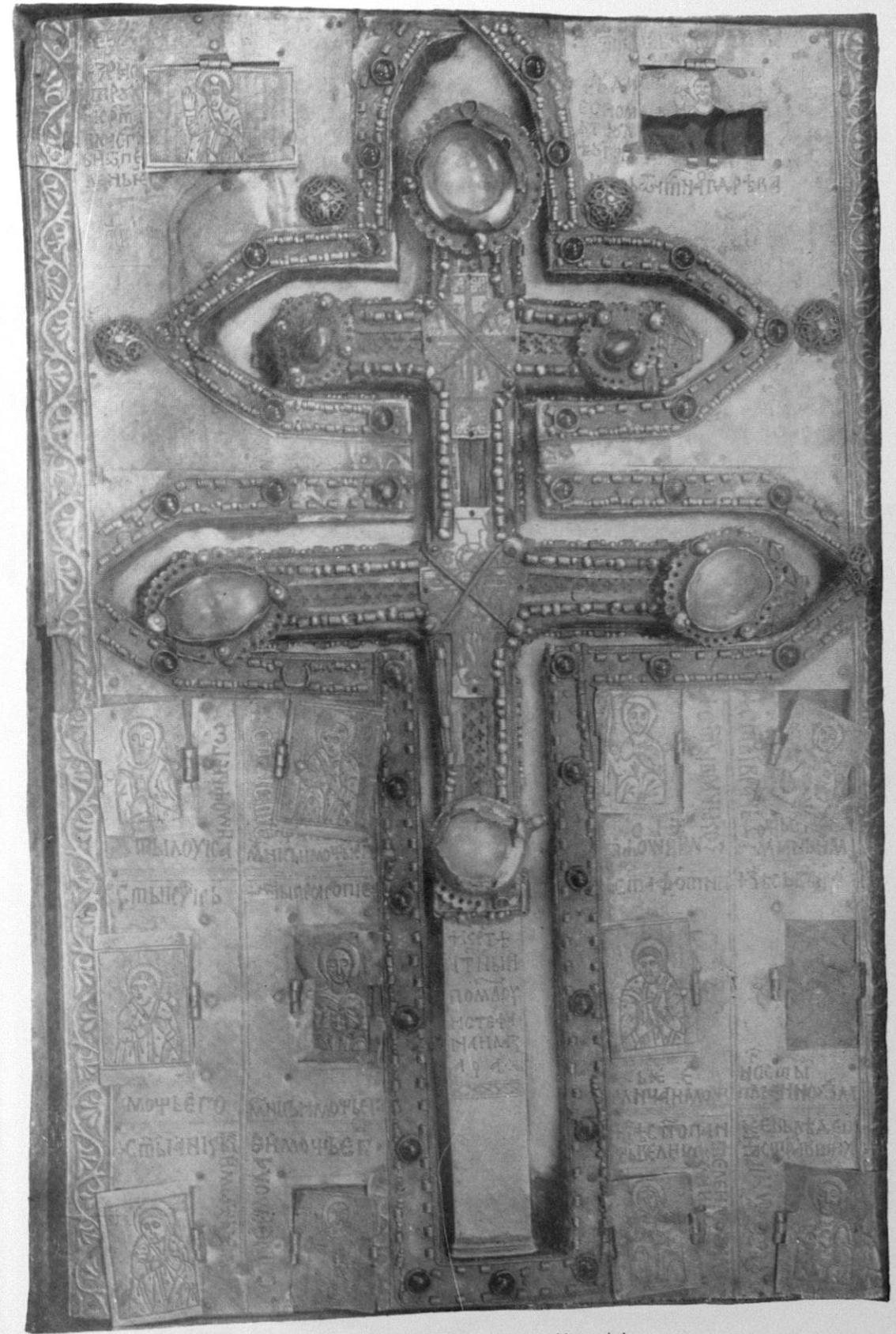


FIG. 3. — Reliquaire à Vatopédi, Mont Athos.

Faut-il admettre, pour autant, qu'il s'agissait d'une croix posée au milieu d'un tableau rectangulaire, comme le voudrait, semble-t-il, Mercati, et comme le sont effectivement la majorité des staurothèques byzantines et leurs diverses imitations, y compris celles de Mettlach et de Vatopédi? L'auteur de la notice parle seulement d'une « grande croix ornée d'émaux ». A en juger d'après d'autres textes analogues, la présence d'un *repositorium* se serait traduite par un tour plus précis. On pouvait se servir des désignations les plus variées. Grégoire Pakourianos et Michel Attaleiates, qui écrivaient tous les deux au XI^e siècle, emploient dans ce sens les termes « icône »⁽¹⁾ et « prie-Dieu » (*προσευχάδιον*)⁽²⁾. Le plus souvent, il est question de *thèques*, *θήκαι*. L'expression désigne parfois des petits compartiments à reliques disposés dans le pourtour d'une staurothèque⁽³⁾, ou bien, — ainsi que le cas se présente, par exemple, dans une célèbre inscription du Vatican, — un grand reliquaire cruciforme⁽⁴⁾. Généralement, on avait plutôt en vue l'écrin destiné à loger un reliquaire de cette espèce. Il en est ainsi dans les inventaires de Xylourgou au Mont Athos⁽⁵⁾ et de Sainte-Sophie de Constantinople⁽⁶⁾ datés respectivement de 1142 et de 1396, dans le catalogue des biens de l'higoumène de Saint-Nicolas Pentrochonti, dans l'Épire, rédigé en 1400⁽⁷⁾, ou bien encore dans l'inventaire de Notre-Dame de Pitié, sur la Strumica en Macédoine, qui a été dressé en 1449⁽⁸⁾. Le nombre et la diversité de ces textes engagent à prendre la notice du Vatican à la lettre. L'auteur n'a fait aucune allusion à un *repositorium*. S'il y en a jamais eu un, sa présence n'était apparemment pas indispensable dans l'économie de l'objet. Le corps de la croix, — dont on a pris soin de nous préciser les dimensions considérables, — devait suffire à enchâsser toutes les reliques.

Une disposition pareille, sans être particulièrement fréquente, n'aurait eu cependant rien d'exceptionnel⁽⁹⁾. Ignace II, patriarche d'Antioche entre 1342 et 1353, avait consacré à Saint-Dométios de Chypre une grande croix processionnelle qui contenait, outre une parcelle du « bois estimé », quarante-six reliques de différents saints⁽¹⁰⁾. Le total se rapproche, à deux unités près, du dépôt sacré contenu dans la croix que nous fait connaître le manuscrit du Vatican. Parmi les monuments conservés de la même catégorie, un rapprochement s'impose en particulier avec la croix-staurothèque émaillée et décorée, comme dans le cas qui nous intéresse, de figures

(1) *Εἰκόνες χρυσαῖ χερμεταὶ δύο ἔχουσαι ἐσωθεν τίμια ξύλα* (éd. PETIT, p. 52). Cf. le latin *icona* ou *ycona* pris dans le même sens : par ex. *Chron. monast. Casinensis*, III, 55, éd. WATTENBACH, *MGH*, SS, VI, p. 742 (*partem... ligni crucis... in aurea ycona locatam*). Exemples d'une époque plus récente : PASINI, *Tesoro*, p. A3, A4; J. BRAUN, *Die Reliquiare des christl. Kultes...*, 1940, p. 46. Dans les textes slaves on trouve pareillement *ikona* et *skryzali*.

(2) *Προσευχάδιον ἀργυρῶν ἔχον ἐσωθεν (?) τίμιον ξύλον χερμετόν...* (MIKLOSICH-MÜLLER, *AA. DD.*, V, p. 323; cf. W. NISSEN, *Die Diataxis des Mich. Attal. von 1077*, 1894, p. 80). Autre désignation aussi rare, employée surtout en poésie : *θεῖον* (S. G. MERCATI, *Annuario della reg. scuola arch. di Atene...*, XXII, 1942, p. 9 du tirage à part; cf. *Revue des Études grecques*, LXVI, 1953, p. 104).

(3) Par ex. Georges ACROPOLES, Bonn, p. 22.

(4) *Τήνδε θήκην Ῥωμανὸς γῆς δεσπότης... ὠρίσσε* (S. G. MERCATI, *Atti della Pontif. Accad. rom. di arch.*, III, *Memorie*, I, 2, 1924, p. 45 et suiv.). Bien entendu, il pouvait s'agir aussi de réceptacles de toute autre forme : cf. peut-être *Alexiade*, III, 10, 7, éd. B. LEIB, I, 1937, p. 135.

(5) *Θήκη τοῦ τιμίου ξύλου; τίμιον ξύλον... μετὰ θήκης* (*Acta praes. graeca*, p. 52, 58).

(6) *Σταυρὸς τίμων... ἔχων καὶ θήκην ἀργυρῶν* (MIKLOSICH-MÜLLER, *AA. DD.*, II, p. 567).

(7) *Σταυρὸς ἐγκοσμημένος, μετὰ τὴν θήκην* (éd. ANTHIME DE BELGRADE, *Ὁ ἐν Κ-πόλει ἑλλ. Φιλ. Σύλλογος*, XVII, 1886, p. 186).

(8) *Θήκη τιμίου ξύλου* (éd. L. PETIT, *Izvestija russk. arch. Inst. v K-polē*, VI, 1, 1900, p. 120).

(9) Rappelons que la staurothèque de Limbourg-sur-la-Lahn était constituée, à l'origine, seulement par une croix; le *repositorium* n'y a été ajouté que quelques années plus tard. Il en était de même de la croix des Zaccaria à Gênes, plus ancienne de deux siècles que son écrin (qui est, du reste, actuellement perdu). Il est vrai que dans ces deux exemples il ne s'agissait que d'une seule relique, celle du « bois estimé ».

(10) *Chronique de Makhaïras*, 77, éd. R. DAWKINS, I, 1932, p. 70 et suiv.

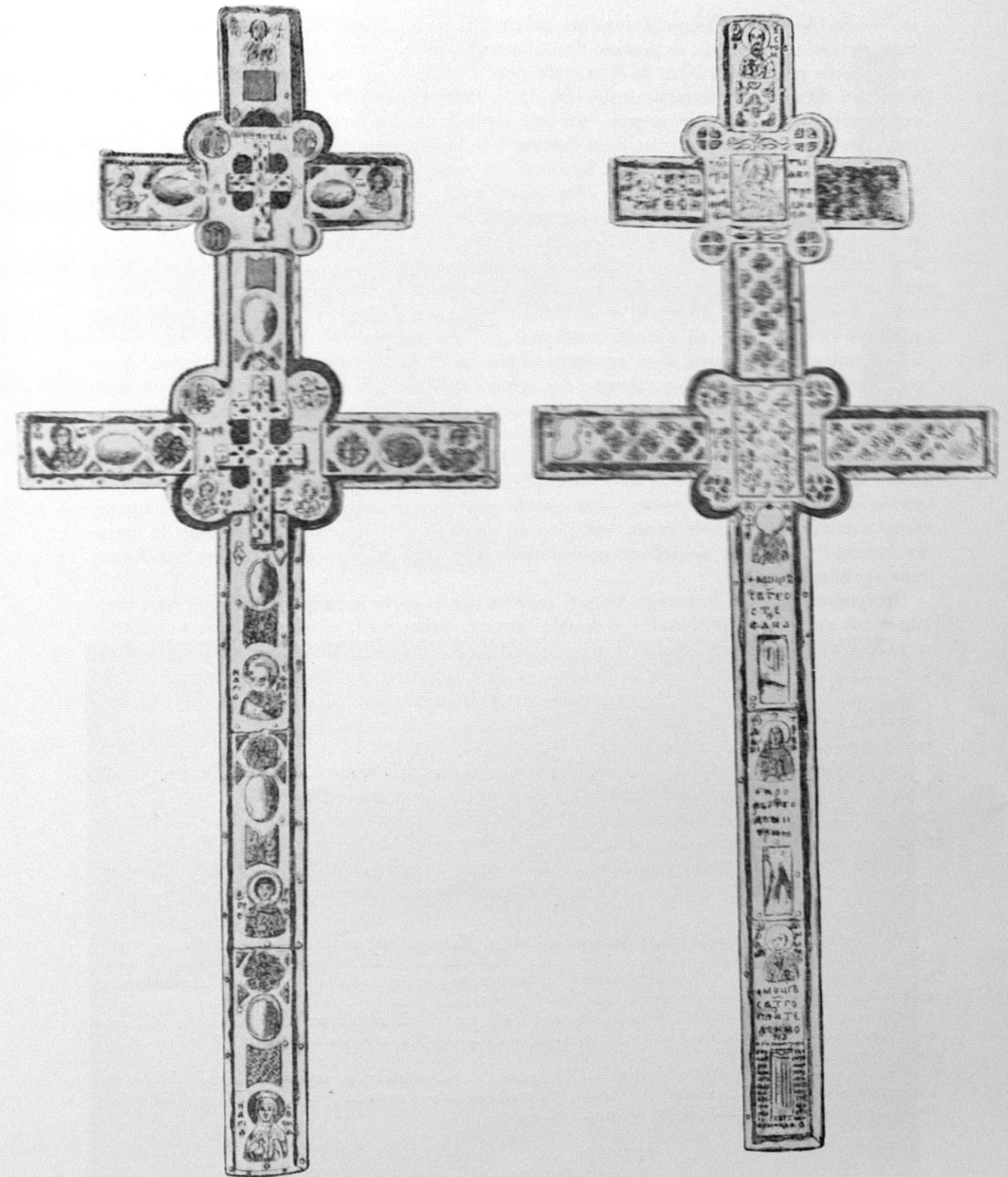


FIG. 4. — Croix-staurothèque de la princesse sainte Euphrosyne de Polock.

isolées du Christ, de la Vierge et de saints, qu'une princesse russe de Polock, sainte Euphrosyne, fit faire en 1151. Cette fois, le nombre des reliques est réduit à sept; il faut y noter toutefois la présence de celles de la Mère de Dieu et de saint Pantéléémon, ainsi que de celles du sang du Christ et du sang de saint Démétrius (fig. 4)⁽¹⁾. Pour une époque plus récente, un terme de comparaison est offert, par exemple, par une staurothèque de Lavra au Mont Athos, qui renferme les plus insignes souvenirs de la Passion dans huit petits compartiments munis de couvercles délicatement ajourés (fig. 5)⁽²⁾. Le décor est presque exclusivement aniconique, toutefois la disposition pourrait donner une idée approximative de la façon dont s'alignaient les dix *theotokos* du reliquaire décrit dans le *Vat. gr. 644*. Divers rapprochements sont, enfin, fournis par l'art occidental du Moyen Âge. Il suffira de rappeler, à titre d'exemple, une croix de Saint-Paul de Kärnten, dans la Forêt Noire, exécutée, entre 1141 et 1170, aux frais de l'abbé Gunther de Saint-Blaise (fig. 6). Un fragment de la Vraie Croix s'y détache au milieu de la face antérieure, sur un fond de filigranes et de pierres précieuses. Le revers est revêtu de lames d'or gravé où l'on a ménagé six alvéoles à reliques, de forme allongée et dont chacune était munie à l'origine, comme à Lavra, d'un couvercle ajouré. Le décor iconographique se compose, d'une part, de l'image du Christ accompagné des quatre symboles des évangélistes, et, d'autre part, de figures de saints et de séraphins représentés deux par deux, à une échelle plus réduite, un peu à la façon des « enseignes parlantes » du triptyque de Mettlach. L'attention est cependant particulièrement retenue ici par le nombre considérable de reliques qui étaient enfermées dans cette croix, dont les dimensions (0 m. 83 × 0 m. 66) ne présentent rien d'exceptionnel. L'inscription gravée dans la bordure du revers, — en grande partie endommagée, du reste, — est composée d'une centaine de noms de saints, soit plus du double qu'il n'en est énuméré dans la notice du Vatican⁽³⁾. L'auteur de celle-ci pouvait donc bien avoir en vue un reliquaire cruciforme, sans *repositorium*.

On voudrait préciser davantage. Mercati suppose que la partie principale de l'objet était constituée par une croix « patriarcale », à double traverse. Telles sont, en effet, le plus souvent les staurothèques byzantines, ainsi que leurs imitations exécutées par les orfèvres latins ou slaves. Les exceptions (par exemple, les croix de Lavra, de Cosenza ou des Zaccaria au Dôme de Gênes) sont rares; il est raisonnablement permis de ne pas en tenir compte. Que l'on fasse aussi abstraction du *repositorium*, et rien ne paraîtra plus plausible que cette partie de l'hypothèse qui nous est proposée.

La question se pose alors de savoir comment se répartissaient les reliques et les images sur le corps de la croix ainsi dessinée. Suivant Mercati, la composition de la Déesis remplissait la traverse inférieure. Tout autour étaient disposés, d'une façon plus ou moins symétrique, les divers autres *item* de la notice du Vatican. La traverse du haut demeurait toutefois vide.

Un schéma pareil eut été assurément valable pour un reliquaire de forme différente, ainsi qu'en témoignent notamment les émaux de Limbourg-sur-la-Lahn, qui représentent — on le

⁽¹⁾ I. TOLSTOJ - N. KONDAKOV, *Russkija drevnosti...*, 1899, VI, p. 168 et suiv.; N. KONDAKOV, *Viz. Émali...*, 1892, p. 161 (bibliographie). Les deux autres reliques sont celles de saint Étienne et d'une pierre du Saint-Sépulchre. L'ensemble aurait été peut-être apporté de Byzance, avec une icône de la Vierge que sainte Euphrosyne avait obtenue de Manuel I^{er} Comnène : voir le Ménologe russe du 23 mai (éd. 1845, p. 106 v^o).

⁽²⁾ DÖLGER, *Monchsland*, p. 155. Pour la décoration des *oculi*, cf. un tableau staurothèque de l'ancienne collection Chalandon à Lyon, daté de 1214 : F. X. KRAUS, *Die christl. Inschr. des Rheinlandes*, II, 1893, n^o 548 (bibliographie).

⁽³⁾ KRAUS, *op. cit.*, II, n^o 84 (bibliographie). Cf., parmi les autres exemples analogues, la croix de Paraclet à la cathédrale d'Amiens, datable du XII^e siècle, qui renferme une soixantaine de reliques diverses (G. DURAND, *Gazette archéologique*, X, 1855, p. 301 et suiv., pl. 35).

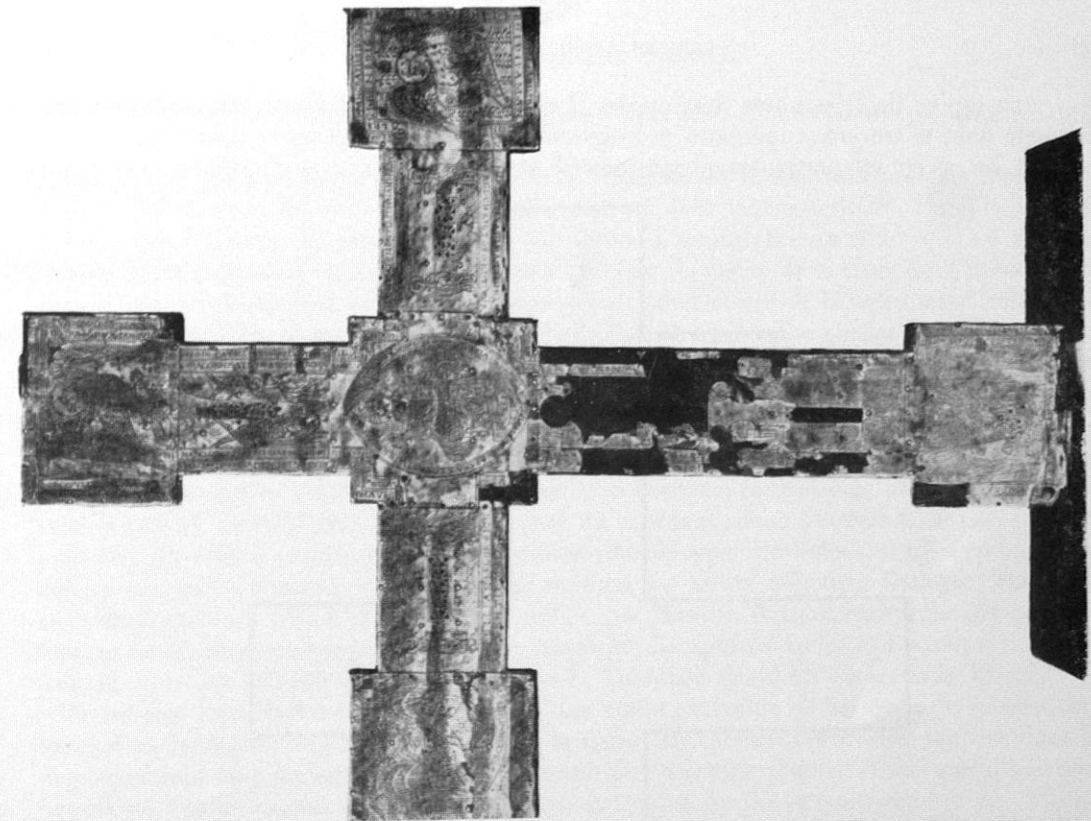


Fig. 6. — Croix de Saint-Paul de Kärnten, Forêt Noire.

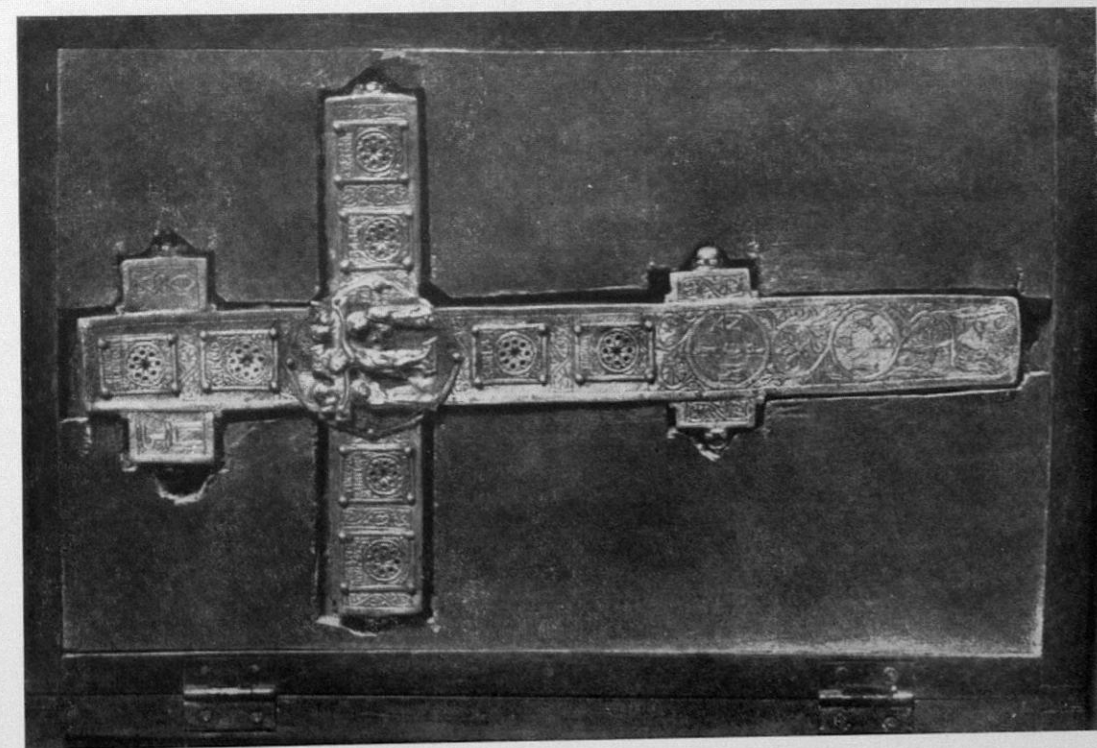


Fig. 5. — Croix de Lavra, Mont Athos.

sait — une espèce de Déesis très développée. Il est plus difficile de l'accepter pour une croix patriarcale dont la traverse supérieure se trouverait condamnée à demeurer dépourvue de tout ornement. Le cas eut été pratiquement sans précédent puisque, à en juger d'après les monuments

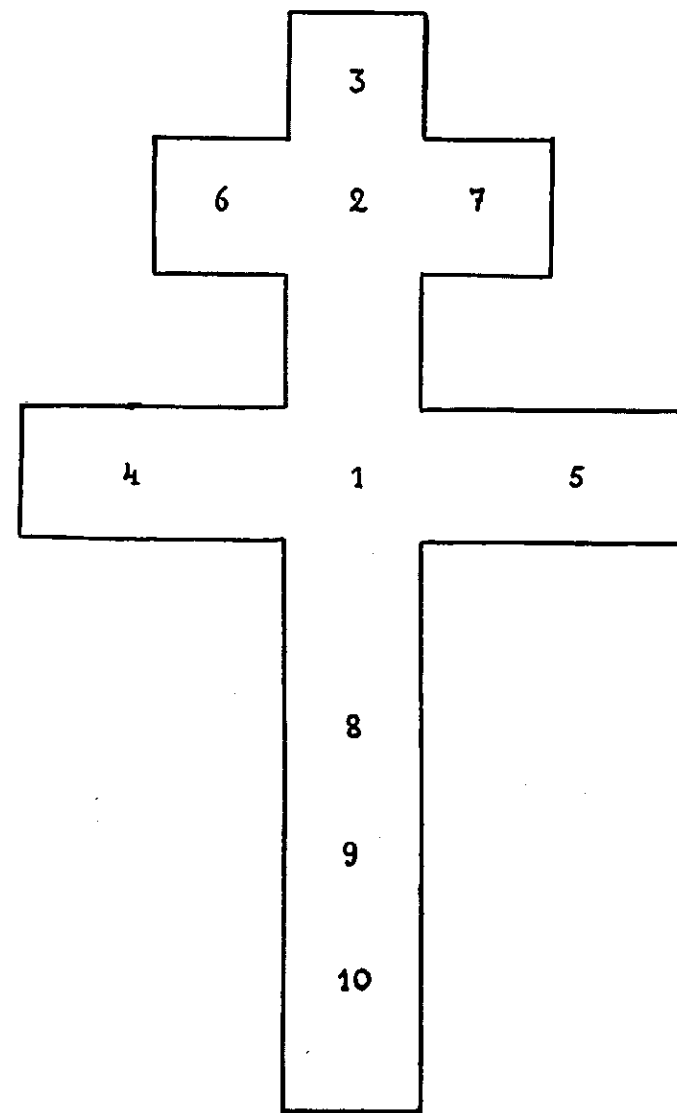


FIG. 7. — Essai de reconstitution (A. Frolov).

conservés, les deux croisillons formaient en règle générale l'objet d'un traitement à peu près identique. Si l'orfèvre disposait d'un seul fragment du « bois estimé », c'était pour le sertir indifféremment dans la traverse du haut ou dans la traverse du bas. Si l'on se trouvait en présence de plusieurs reliques, les plus vénérées étaient réparties à égalité, ou presque, entre ces deux

parties de la croix. Le croisillon inférieur pouvait bénéficier d'une certaine préférence : celle-ci était rien moins qu'exclusive⁽¹⁾.

Une fois de plus, un terme de comparaison est offert ici par la staurothèque de sainte Euphrosyne de Polock dont les deux traverses renferment sur leur face antérieure, l'une la relique de la Vraie Croix ; l'autre la relique du sang du Christ. L'importance du culte rendu à ces souvenirs de la Passion laisse supposer qu'il pouvait en être de même de la croix dont il est question dans le manuscrit du Vatican. C'est admettre, aussi, que l'auteur de la notice avait voulu attirer l'attention tout d'abord sur la partie principale de l'objet, c'est-à-dire sur les deux points d'intersection du montant et des traverses. Le spectateur était convié à contempler, en premier lieu, les images du Sauveur et de sa Mère. Il était logique d'exposer celles-ci à un endroit qui semblait être comme la double place d'honneur d'une croix patriarcale.

Ainsi se trouverait constitué une sorte de noyau central ou d'axe autour duquel il était facile de grouper les autres sujets. L'effigie de saint Jean-Baptiste, le troisième personnage de la hiérarchie céleste, pouvait être placée au sommet du montant, dont l'extrémité opposée s'ouvrirait peut-être (là encore comme sur la croix de sainte Euphrosyne de Polock) à trois compartiments superposés où se trouvaient recueillies les cendres des saints militaires Georges, Théodore et Démétrius qui sont cités à la fin du texte publié par Mercati. Restent quatre émaux qu'il serait tentant de répartir entre les extrémités des traverses : les apôtres André et Luc auprès du Christ, Ananie, l'un des soixante-dix disciples, et saint Timothée des deux côtés de la Vierge.

Le schéma reproduit à la figure 7 donne une vue d'ensemble de cet essai de reconstitution, les chiffres renvoyant toujours au résumé de la notice du Vatican. Certes, les données dont nous disposons sont trop sommaires pour qu'il puisse être question d'autre chose que d'une simple hypothèse. On ne saurait décider, en vérité, si la totalité du décor était cantonnée — ainsi que nous l'avons admis — sur la face antérieure, ou bien si une partie n'en était pas réservée au côté opposé de la croix. Les staurothèques de Lavra et de sainte Euphrosyne de Polock peuvent être respectivement citées en faveur de l'une ou de l'autre de ces alternatives. S'il fallait choisir la seconde, il est probable que la représentation de la Vierge ou celle de saint Jean-Baptiste eussent été placées au revers, dans la traverse inférieure ; le système iconographique que nous avons essayé d'établir eut été, en tout cas, différent. Rien n'interdit, du reste, d'envisager encore d'autres solutions. Notre propos a été seulement d'en indiquer une qui paraît particulièrement acceptable, dans la mesure où elle correspond à la fois au témoignage du texte que l'excellente publication de Mercati nous a fait connaître et à ce que nous savons de l'ensemble des monuments de la même catégorie.

A. FROLOW.

(1) BRAUN, *Reliquaire*, p. 489 et suiv.

UNE BRODERIE GÉORGIENNE À DETROIT*

par

M. BRIÈRE

Il s'agit d'un *Epitaphios*, ou image brodée qu'on expose le Vendredi saint dans les églises orthodoxes. Il appartient au Musée, appelé *Institute of Arts*, de Detroit (Michigan), États-Unis. Achetée en 1953, cette broderie y porte le n° 53476.

I. Inscription autour du rectangle.

« Avec l'aide de Dieu, je me suis mise, moi, bien pécheresse, Ikakhtha, fille du roi Messire Khosro, Elene étant devenue Ekaterine, dame de Messire Pharsdan de Phanaskert, à orner le saint côté de la descente (de la croix) du Christ notre Dieu, pour la rançon et pour le rachat de l'âme des nôtres; afin d'obtenir une longue vie pour nos fils et filles, ma fille, la nonne Anastasia, s'est mise à dessiner et à orner cette (descente). Aide et aie pitié, Christ saint. Ainsi soit-il! »

— Pour lire cette inscription, se placer à l'intérieur du rectangle et suivre les côtés dans l'ordre; d'abord le haut, puis le côté droit, puis le bas et, enfin, le côté gauche.

— Phanaskert est une localité située entre Batoum et Erzéroum, appartenant autrefois à la Géorgie et maintenant à la Turquie : ALLEN, *A History of the Georgian People*, Londres, 1932, p. 90; WAKHOUCI, *Description géographique de la Géorgie*, éditée par Brosset, Saint-Petersbourg, 1842, p. 118, n. 3.

— le « côté » doit s'entendre de la face de l'étoffe qui est brodée.

— la « descente » est aussi le nom de la toile (ou voile) sur laquelle est représentée la descente de croix du Sauveur.

II. Noms des personnages.

a. « Mère de Dieu », de part et d'autre de la Vierge.

b. « Saint Michel », de part et d'autre du premier ange.

* La Direction des *Cahiers archéologiques* remercie M. le chanoine Maurice BRIÈRE d'avoir bien voulu rédiger la note ci-dessus sur l'Épithaphios géorgien de Detroit et son inscription. M. BRIÈRE est l'un des rares érudits qui savent se servir de la langue géorgienne ancienne et de l'alphabet sacerdotal. Le service qu'il rend à nos études en nous donnant la traduction de l'inscription de l'Épithaphios est d'autant plus grand. — Nous tenons à remercier, d'autre part, M. Edgar P. RICHARDSON, Directeur, et M^{lle} Adèle WEIBEL, ancien conservateur du « Detroit Institute of Art » pour l'autorisation de publier la broderie géorgienne qui, depuis 1953, appartient à cet établissement.

- c. « Saint Gabriel », au-dessus de la tête du deuxième ange.
- d. « Sainte (sic) Marthe et Marie », au-dessus et entre les deux femmes.
- e. « Saint Joseph », à gauche de l'homme.
- f. « Saint Jean l'Évangéliste », à gauche du grand jeune homme.
- g. « Sainte est la descente (de croix) de notre Dieu », au-dessus du corps du Christ.
- h. « Les femmes porteuses de parfums », de part et d'autre de la femme, au-dessous du Christ.
- i. « L'ange, sur la pierre il est assis », de part et d'autre de l'ange, au-dessous du Christ.

Encore quelques remarques, en particulier sur l'inscription autour du rectangle.

Si on compte les lettres et les signes qui les séparent, on en trouve sur les grands côtés 88 en haut et 128 en bas, et sur les petits côtés (dont la longueur est à peu près la moitié de celle des grands côtés) 58 à droite et 65 à gauche. Les lettres, qui étaient assez espacées au commencement, sont de plus en plus serrées à la fin. Ce que j'ai traduit : « Aide et aie pitié, Christ saint. Ainsi soit-il ! » est en réalité : « Aide et aie pitié. Ainsi soit-il ! Christ saint ». En effet, « Christ saint », qui est écrit en abrégé en un seul signe, se trouve au commencement du premier côté. Il pourrait aussi se faire que ce seul signe soit une croix. C'est moins probable.

— Je ne connais pas ce mot « Ikakhtha ». Est-il arménien ? ou persan ? Khosro fait penser à la Perse. « Moi... Phanaskert » se rapporte sûrement au sujet du verbe. Je ne comprends pas : « Elene étant devenue Ekaterine ». Est-ce le fait d'être passée de la condition de « fille » à celle de « dame » ?

— E. Takaïchvili a visité Phanaskert en 1907 ; voir *Expédition archéologique en Kola-Olthissi et en Tchangli*, Paris, 1938, p. 70-72 ; ce n'est plus qu'un gros village de 150 feux, dont les habitants de race géorgienne sont musulmans.

— Dans M. TAMARATI, *L'Église géorgienne des origines à nos jours*, Rome, 1910, on lit, à la page 267, note 1 : « Voici une inscription sur le voile de la descente de la croix, dans l'église de Saint-Georges d'Alaverdi : Nous, roi des rois, Ereclé (Héraclius I) : ce voile de la descente de la croix fut fait par notre mère, la reine des reines, Elene, en Russie (entre 1652 et 1664), et offert par elle à saint Georges d'Alaverdi... ».

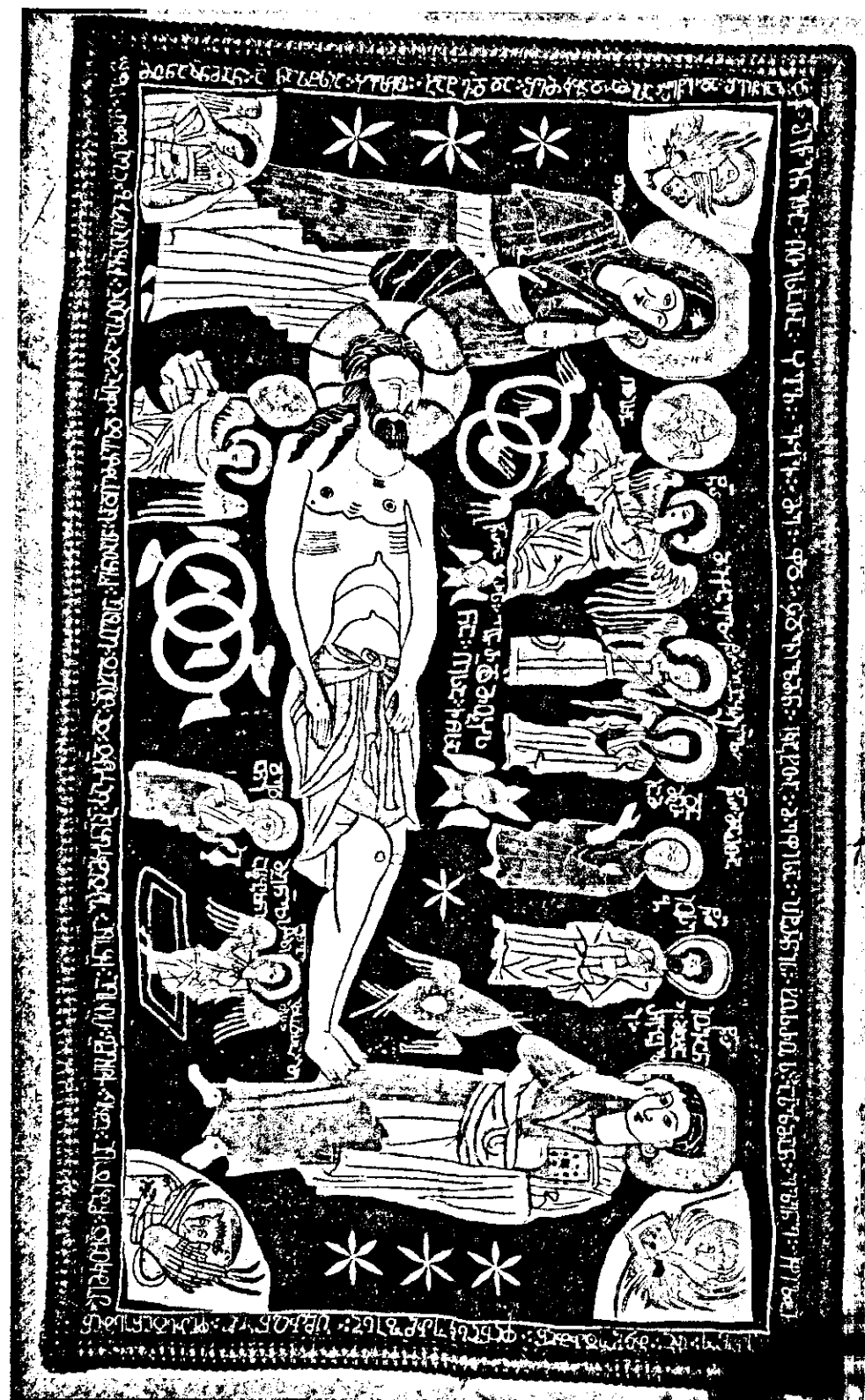
— *ibid.*, p. 534-536, il est question d'une princesse géorgienne nommée Hélène, originaire du Lazistan (province turque à l'Ouest de Batoum) ; elle se convertit au catholicisme, et devint reine de Perse (1633-1638).

— la langue de ces inscriptions est la langue géorgienne ancienne (ancien littéraire), et elle est écrite en majuscules (*asomthavuli*) de l'alphabet sacerdotal (*khutsuri*).

Chanoine Maurice BRIÈRE.

Extrait d'une lettre de M. M. Brière en date du 29 mars 1954

Vous trouverez, avec la photographie, des feuilles spéciales qui donnent la traduction de l'inscription du pourtour du rectangle, et celle des noms des personnages, avec des remarques et



- c. « Saint Gabriel », au-dessus de la tête du deuxième ange.
- d. « Sainte (sic) Marthe et Marie », au-dessus et entre les deux femmes.
- e. « Saint Joseph », à gauche de l'homme.
- f. « Saint Jean l'Évangéliste », à gauche du grand jeune homme.
- g. « Sainte est la descente (de croix) de notre Dieu », au-dessus du corps du Christ.
- h. « Les femmes porteuses de parfums », de part et d'autre de la femme, au-dessous du Christ.
- i. « L'ange, sur la pierre il est assis », de part et d'autre de l'ange, au-dessous du Christ.

Encore quelques remarques, en particulier sur l'inscription autour du rectangle.

Si on compte les lettres et les signes qui les séparent, on en trouve sur les grands côtés 88 en haut et 128 en bas, et sur les petits côtés (dont la longueur est à peu près la moitié de celle des grands côtés) 58 à droite et 65 à gauche. Les lettres, qui étaient assez espacées au commencement, sont de plus en plus serrées à la fin. Ce que j'ai traduit : « Aide et aie pitié, Christ saint. Ainsi soit-il ! » est en réalité : « Aide et aie pitié. Ainsi soit-il ! Christ saint ». En effet, « Christ saint », qui est écrit en abrégé en un seul signe, se trouve au commencement du premier côté. Il pourrait aussi se faire que ce seul signe soit une croix. C'est moins probable.

— Je ne connais pas ce mot « Ikakhtha ». Est-il arménien ? ou persan ? Khosro fait penser à la Perse. « Moi... Phanaskert » se rapporte sûrement au sujet du verbe. Je ne comprends pas : « Elene étant devenue Ekaterine ». Est-ce le fait d'être passée de la condition de « fille » à celle de « dame » ?

— E. Takaïchvili a visité Phanaskert en 1907 ; voir *Expédition archéologique en Kola-Olthissi et en Tchangli*, Paris, 1938, p. 70-72 ; ce n'est plus qu'un gros village de 150 feux, dont les habitants de race géorgienne sont musulmans.

— Dans M. TAMARATI, *L'Église géorgienne des origines à nos jours*, Rome, 1910, on lit, à la page 267, note 1 : « Voici une inscription sur le voile de la descente de la croix, dans l'église de Saint-Georges d'Alaverdi : Nous, roi des rois, Ereclé (Héraclius I) : ce voile de la descente de la croix fut fait par notre mère, la reine des reines, Elene, en Russie (entre 1652 et 1664), et offert par elle à saint Georges d'Alaverdi... ».

— *ibid.*, p. 534-536, il est question d'une princesse géorgienne nommée Hélène, originaire du Lazistan (province turque à l'Ouest de Batoum) ; elle se convertit au catholicisme, et devint reine de Perse (1633-1638).

— la langue de ces inscriptions est la langue géorgienne ancienne (ancien littéraire), et elle est écrite en majuscules (*asomthavruli*) de l'alphabet sacerdotal (*khutsuri*).

Chanoine Maurice BRIÈRE.

Extrait d'une lettre de M. M. Brière en date du 29 mars 1954

Vous trouverez, avec la photographie, des feuilles spéciales qui donnent la traduction de l'inscription du pourtour du rectangle, et celle des noms des personnages, avec des remarques et



des références à certains ouvrages de ma bibliothèque. Ce qui m'échappe, c'est ce nom « Ikakhtha », dont la première lettre est un « I » incomplet; est-ce arménien, persan ou turc? de même « Elene étant devenue Ekaterine (écrit : Ekaterine) ». L'inscription se compose de deux parties : « Je me suis mise », et « Ma fille s'est mise »; on pourrait rapporter à la première partie « afin d'obtenir une longue vie pour nos fils et filles », nonobstant l'absence de la conjonction de coordination « et ». Le signe qui se trouve au commencement du premier côté et qui a été mis à cette place, parce qu'il ne pouvait pas se loger dans le quatrième côté et peut-être parce qu'il avait été oublié, semble être formé de la première lettre du mot « Christ » et de la première lettre du mot « Saint » : d'où la traduction que j'ai donné « Christ saint »; cette expression est-elle connue? Je ne pense pas qu'on puisse voir dans ce signe une croix mise avant l'inscription. Et il est probable que le signe blanc placé au-dessus de la ligne est destiné à séparer le début et la fin de l'inscription, et qu'il a été mis en tout dernier lieu, alors qu'il n'avait plus sa place dans la ligne. Je trouve que les lettres ont été finement brodées et qu'elles sont bien formées (à l'exception d'un « I », auquel il manque sur la gauche un trait d'un millimètre, dans le nom « Ikakhtha »). Or cet alphabet ecclésiastique en lettres majuscules ne pouvait être connu que des personnes qui le rencontraient dans les livres usuels des églises et des couvents, comme la moniale Anastasia.

ÉTUDES CRITIQUES

par

A. GRABAR

I. MOSAÏQUES À RAVENNE

Carl Otto NORDSTRÖM, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala, 1953.

Tandis que d'année en année augmente le nombre des cars qui amènent les touristes devant les églises de Ravenne, le « commentaire perpétuel » de ces monuments se renouvelle à chaque génération. L'ouvrage de M. Nordström vient y prendre son rang, et la place qu'il tiendra dans la tradition des « études ravennates » lui fera honneur, car ce travail s'appuie entièrement sur un examen direct, attentif et pénétrant, des célèbres mosaïques. Il en augmente certainement la connaissance, en tirant un profit substantiel des progrès les plus récents des études de la Basse Antiquité. Dans cette recherche, si réfléchie et marquée d'un souci constant d'objectivité, l'auteur a le grand mérite de ne juger les monuments du v^e et vi^e siècle qu'en partant de témoignages de leur temps. Comme il arrive souvent, il nous rapproche d'eux en les faisant apparaître dans l'atmosphère qui était la leur, c'est-à-dire en faisant deviner les hommes qui les ont appelés à l'existence. C'est en examinant des monuments apparentés, chrétiens et païens, et à travers les textes, historiques, homélitiques et liturgiques, que M. Nordström nous invite à étudier les mosaïques ravennates.

Dans le « mausolée de Galla Placidia », il commence par un long arrêt devant la mosaïque de saint Laurent. Il cherche à en pénétrer le sens, en lisant les prières liturgiques à ce saint, et en regardant les caractéristiques qu'on lui attribue dans ces textes et les notions antiques de *virtus*, *patientia*, *intercessio*. Il relève la parenté de l'iconographie avec celle de Mars Tropaïophoros : c'est bien une victoire déjà acquise que figure la mosaïque, comme cela était courant à la fin de l'Antiquité (et non pas la lutte dramatique qui ne laisse pas prévoir le gagnant). On pourrait se demander si l'iconographie de saint Laurent, qui le montre avec un livre ouvert et une croix, ne remonte pas à une image-portrait que le saint avait certainement dans son *martyrium* initial à Rome (en effet ces deux traits iconographiques se répètent sur la mosaïque du

2. ICONOGRAPHIE DE LA SAGESSE DIVINE ET DE LA VIERGE

Carlo CECHELLI, *Mater Christi*, I-IV (Collection « Oriente e Occidente »). Rome, 1946-1954.

Cette monographie en quatre gros volumes, qui porte une dédicace de l'auteur à la Mère de Dieu, est essentiellement une œuvre de piété. Le savant professeur d'archéologie chrétienne à l'Université de Rome a voulu réunir dans un ouvrage d'ensemble tout ce qui, selon lui, pouvait contribuer à éclairer le lecteur catholique sur la Vierge Marie : la doctrine théologique qui la concerne, sa Vie telle que nous l'apprennent les livres canoniques de l'Écriture (surtout) et aussi les apocryphes, le culte dont elle a été et est l'objet, les documents archéologiques qui intéressent les études mariologiques.

Dans les *Cahiers archéologiques*, nous ne pouvons parler que des pages relatives aux monuments. Or celles-ci sont moins nombreuses qu'on ne l'aurait pensé étant donné la spécialité de l'auteur ; mais volontairement celui-ci s'est écarté ici de son champ d'études habituel. On a même l'impression que, pour plus d'uniformité sans doute, il a évité de soumettre à des études plus suivies les quelques problèmes d'art et d'iconographie qu'il a eu à évoquer plus longuement dans son ouvrage encyclopédique. Cela nous paraît regrettable, notamment en ce qui concerne l'iconographie : au lieu de se contenter d'une liste sommaire des sujets mariologiques, dans l'art ancien, cette monographie consacrée au culte de la Mère de Dieu par un archéologue aurait pu en appeler aux images archéologiques comme à des témoignages de première main sur ce culte (cf. les travaux du regretté P. Delahaye sur le culte des saints). On y relève en fait des éléments d'une information abondante, mais diffuse, sur les grands sanctuaires de la Mère de Dieu à Rome aux premiers siècles chrétiens et au Moyen-Âge, et sur le thème de la Sagesse Divine en iconographie.

L'auteur revient plusieurs fois à ce dernier problème, qu'il a eu d'ailleurs à traiter déjà dans un article (*Atti del 1° Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Siracusa, 19-26 settembre 1950*, Rome, p. 111-142). L'auteur voudrait qu'il y ait eu, dès une haute époque byzantine, des représentations de la Vierge en *sedes Sapientiae*, et il croit les reconnaître notamment dans des images de Marie, fixées dans les absides des églises mises sous le vocable de Sophia — Sagesse Divine : à Constantinople, à Salonique et surtout à Kiev. Mais aucune inscription ni aucun commentaire ancien de ces images ne nous autorisent à admettre cette interprétation, qui me semble d'autant plus superflue que presque toutes les églises byzantines, sans égard à leur dédicace, offrent une image de la Vierge dans l'abside. L'iconographie byzantine ne semble pas avoir associé la Vierge aux images de la Sagesse Divine aussi étroitement que le suppose — sans preuves archéologiques suffisantes — le savant auteur de *Mater Christi*. La Sophia n'y apparaît que sous les traits d'une personnification féminine, selon une tradition antique (inspirant l'évangéliste, dans le *Rossanensis*), et en Occident, en partant de la doctrine d'Alciun sur la Sagesse (cf. l'importante étude de M.-Th. d'ALVERNY, *La Sagesse et ses sept filles...*, dans *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, I, Paris, 1946, p. 245-278, avec exemples de ces images allégoriques de la Sagesse), ou sous les traits du Christ. Cette dernière iconographie de Sophia (son iconographie « christologique ») pouvait s'exprimer différemment : en partant soit d'une image du Christ « historique » (scène du Christ adolescent au Temple de Jérusalem) ou du Christ éternel, guide et

souverain, dans des compositions plus abstraites que précisent alors les saints personnages qui entourent Jésus, soit d'une image du Christ en « Ange du Grand Conseil » (c'est ainsi que Sophia se présente dans les images qui reflètent plus directement les livres sapientiaux de l'Ancien Testament et montrent la Sagesse qui construit son Temple à sept colonnes et préside un festin qu'elle y donne et qui annonce le mystère de la communion). M. Cecchelli a eu tort de ne point mentionner ces catégories essentielles de l'iconographie de la Sagesse Divine. Il cite, il est vrai, un type d'icônes russes de Sophia, qui appartient au groupe « christologique » ; mais en le datant du XIX^e siècle (*sic*), il fait apparaître une lacune surprenante dans son information, si encyclopédique, et réduit, involontairement, la portée du témoignage de ce type iconographique : car il s'agit bien d'une iconographie attestée en Russie depuis le XVI^e siècle et qui y a fait couler depuis lors plus d'encre que toutes les autres icônes réunies (la plus récente étude — en résumé — : G. FLOROWSKY, dans *Sixième Congrès international des études byzantines, Alger, 2-7 octobre 1939*, Paris, 1948, p. 255-260). C'est d'ailleurs le seul genre d'images de Sophia (indiscutables grâce à la légende qui les accompagne) qui prétend donner un équivalent iconographique à toute la complexité de la notion de Sagesse Divine, selon l'Écriture et les Pères (lig. 1).

Aussi longtemps qu'on ne saura indiquer un exemple grec ancien de cette iconographie, l'origine byzantine de celle-ci pourra être mise en doute. Mais une miniature grecque du XI^e siècle que Kondakov avait signalé autrefois au Sinai (Grec 418, Jean Climaque), et dont nous possédons maintenant une bonne photographie (fig. 2), nous rapproche sensiblement du prototype byzantin supposé de l'image russe de Sophia. Le trait essentiel de celle-ci est la représentation d'un ange en vêtements royaux (l'Ange du Grand Conseil) trônant de face dans une auréole, et au-dessus de cet ange, le Christ à mi-corps, qui étend ses deux bras et semble désigner l'ange ou envelopper de son geste symétrique l'auréole qui entoure celui-ci. Sur la miniature, on retrouve ce Christ et son geste, et l'auréole en-dessous de lui renferme aussi un ange trônant en vêtements royaux, la sphère à la main. Mais au lieu de figurer la Sagesse, il personnifie la Charité. Les deux sujets ont pourtant en commun un trait essentiel, et c'est lui qui a permis de les figurer, l'un et l'autre, au moyen de la même formule iconographique : qu'il s'agisse de la Sagesse ou de la Charité on ne relève dans les deux cas que des aspects différents de la même personne du Christ. Et l'on comprend dès lors le sens du schéma iconographique qui leur est commun : dans les deux cas, on montre un Christ de face qui a devant lui — masquant le bas de son corps — un disque dans lequel s'inscrit l'image abstraite qui symbolise sa propre personne en tant que Sagesse Divine ou en tant que Charité. Cette iconographie a dû être choisie parce qu'elle permettait d'affirmer l'identité du Christ et de Sophia ou Agapè, tout en mettant au centre de l'image une représentation symbolique de l'une ou l'autre de ces notions abstraites. C'était un procédé que le Moyen Âge appliquait quelquefois aux personnifications des mois qui tiennent chacune le signe du Zodiaque, leur *alter ego* enfermé dans un médaillon ; ou aux figures des vertus qui ne se laissent préciser qu'à travers le symbole qu'elles portent elles-mêmes, inscrit sur un disque. Dès le VI^e-VII^e siècle, ce genre d'images a été étendu à l'iconographie des personnages de l'Écriture : ainsi, saint Jean-Baptiste fut chargé d'un disque sur lequel on figure l'*Agnus Dei*, dont il annonça le sacrifice (chaire de l'archevêque Maximien à Ravenne ; fresque à Baoult) ; de même la Vierge Marie fut représentée avec une image du Christ enfermée dans un médaillon, pour désigner l'Incarnation du Verbe ; et ce médaillon empêchait de confondre ces images avec les représentations habituelles ou « historiques » de la Mère qui porte son Enfant. Nous reviendrons plus loin sur ces images de la Théotocos : retenons pour l'instant que les images parallèles de la Sagesse et de la Charité, avec le Christ et sa propre personnification sur un disque, contri-

bueront certainement à faire mieux comprendre toutes les représentations où la Vierge à son tour est figurée avec un disque garni d'une image de Jésus.

Quant à ces images de la Sagesse ou de la Charité, qui ont toutes les chances d'avoir été con-



FIG. 1. — Icône russe de Sophia Sagesse Divine. Coll. particulière en Norvège.

ques très tôt, peut-être dès les derniers siècles de l'Antiquité, on notera l'uniformité des personifications qui désignent Sophia ou Agapè : les deux figures sont identiques et se présentent en génies juvéniles et ailés chargés des vêtements et attributs d'empereurs. Lorsqu'il s'agit de la Sagesse, on peut y reconnaître « l'Ange du Grand Conseil » identifié avec le Christ. Il se peut

que cette équivalence s'applique aussi à la Charité. Mais les attributs royaux qu'on donne à celle-ci — et qui rejoignent ceux de la Sagesse — pourraient signifier simplement la place supérieure de la Sagesse et de la Charité, dans la hiérarchie des notions semblables que ces personnifications sont chargées de figurer. Ne voit-on pas, sur la même miniature du Jean Klimax du Mont Sinaï qui montre le Christ-Charité, les deux autres vertus cardinales, la Foi et l'Espérance, porter des costumes qui ne sont pas royaux : n'est assimilée ici aux rois ou empereurs,

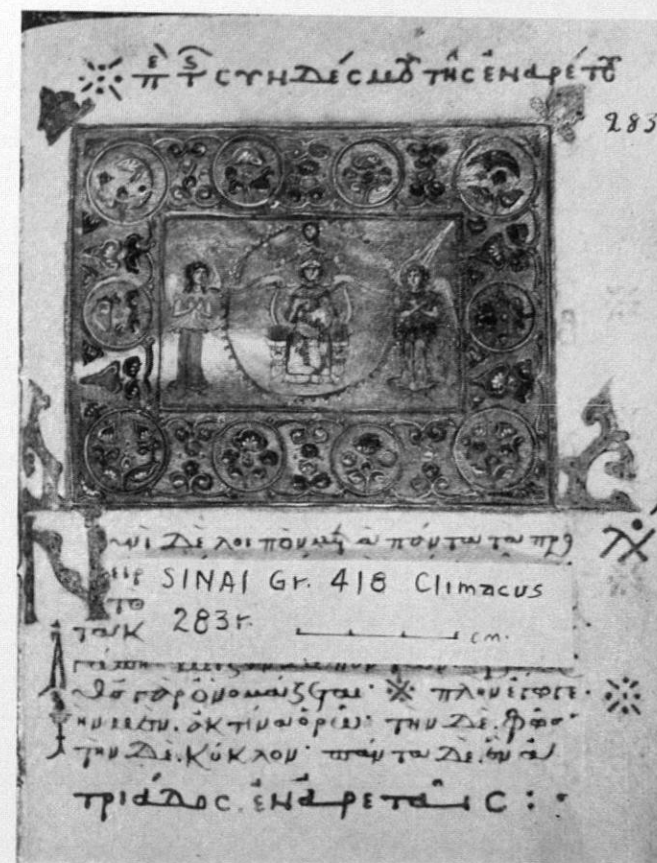


FIG. 2. — Charité, Foi et Espérance sur une miniature du Jean Climaque du Mont Sinaï. Phot. Libr. of Congress.

que la Charité, l'aînée de toutes les vertus chrétiennes. C'est pour des raisons de hiérarchie semblables que les archanges — chefs des nations — ont été affublés des mêmes attributs du pouvoir impérial, sans qu'on en ait étendu l'usage aux autres catégories des forces angéliques.

La monotonie des personnifications, même si elles figuraient la Sagesse Divine (ou la Charité), obligea les iconographes à compléter leurs images de Sophia par d'autres personnages et d'autres signes ; c'est tout au moins ce que nous voyons sur les icônes russes dont nous n'avons considéré que la partie centrale. Les autres éléments de ces compositions remontent-ils également à des modèles byzantins (comme le noyau de l'image, avec le Christ et la figure angélique et royale,

à l'intérieur d'un disque)? Si probable que ce soit, nous n'en avons pas la certitude, faute de monuments connus. Sur les icônes russes, depuis le xvi^e siècle, le groupe du Christ et de l'ange-Sophia est entouré par une vision de l'Ancien des Jours et du firmament, en haut, et par les figures de la Vierge et de Jean-Baptiste, de part et d'autre de l'image du milieu. Quelles qu'aient été les opinions émises, depuis Jean le Terrible, sur la signification de ces figurations, la pensée centrale en est évidente : le Christ-Sophia apparaît entre une vision de Dieu au ciel, placée en dehors du temps, et celle de l'incarnation du Logos sur terre, qui inaugure le siècle du Salut pour les hommes ; la naissance en est annoncée par une figure de la Vierge qui tient devant elle l'Enfant enfermé dans un médaillon (*sic*) et par un Jean le Précurseur en prière, ou plutôt faisant le geste de l'adoration. Le choix du type iconographique de la Vierge et du Précurseur (cf. le texte, sur son rouleau : Jo. 1. 34) a un sens précis : l'accent est sur le fait de l'Incarnation, et non pas sur son histoire ; c'est l'image qui introduit en quelque sorte le fidèle dans l'*«aïôn»* de la Sagesse Divine ou du Christ. On saura peut-être un jour quand et à quelle occasion ont été composés ces *«propylées»* iconographiques au siècle de la Grâce. Il ne serait pas étonnant que ce fût à Byzance, à l'issue de la Crise Iconoclaste : plus d'un témoin nous certifie de l'effort tenté à cette époque pour trouver les termes d'une iconographie du mystère de l'Incarnation. Quelle que soit d'ailleurs l'époque et le lieu de sa réalisation première, cette iconographie de la Sagesse est la plus théologique ou la plus explicite théologiquement, et elle tend, comme on voit, à présenter la Sagesse Divine (en dehors de l'incarnation réalisée, c'est-à-dire de l'histoire évangélique) comme Dieu-Logos promis depuis l'éternité à l'incarnation sur terre et à la mission de la rédemption. On aura observé que cette image trimorphe, qui annonce le Siècle du Salut, préfigure aussi le trimorphe de la *«Déisis»*, avec les mêmes personnages, qui figurent la *«seconde venue»*, c'est-à-dire un autre début de Siècle, du Siècle futur cette fois ; la vision de Dieu au ciel, en haut de l'image, figure aussi sur les représentations complètes de la seconde Parousie.

Nulle autre image de la Sagesse Divine — en dehors de certaines figurations d'époque assez récente qui identifient Sophia avec la Vierge — n'intéresse aussi directement l'iconographie de la Mère de Dieu, et ce lien n'a rien d'un contact extérieur. En effet, si nous avons pu dire que la Mère de Dieu représentée auprès du Logos-Sophia annonce son incarnation, cela tient à une *«certitude»* iconographique : une figure de la Théotocos qui tient l'Enfant dans un médaillon est un signe du début de l'ère de l'Incarnation (voir *infra*).

C'est d'ailleurs l'un des types iconographiques essentiels de la Mère de Dieu créés dans les derniers siècles de l'Antiquité. Au départ de ces types iconographiques sont des icônes dont la piété des empereurs de Constantinople et de leurs sujets avaient fait des *sacra* que les artistes copiaient constamment. M. Cecchelli a estimé à leur juste valeur — culturelle, esthétique, historique — ce groupe d'images de la Mère de Dieu, — l'Hodigitria, la Blachernitissa, la Nicopéa, l'Hagiosoritissa, etc. On regrette d'autant plus qu'il n'ait pas tenté d'étudier l'histoire de ces icônes célèbres et la formation de leurs types iconographiques respectifs. De sorte qu'on devra encore, comme jusqu'ici, renvoyer aux deux volumes — rares et inaccessibles à ceux qui ne peuvent se servir du russe — de l'*Iconographie de la Mère de Dieu* (1914) par Kondakov, qui, malgré toutes les imperfections de cette recherche un peu ancienne, offrent la seule étude systématique du sujet. Et c'est là aussi que, jusqu'à nouvel ordre, on trouve l'essai le plus satisfaisant du point de vue de la méthode et des résultats positifs d'un classement des types iconographiques de la Théotocos, dans le cadre byzantin, balkanique, russe et même italien du Moyen Âge (là où l'Italie reflète l'iconographie grecque de la Mère de Dieu). Ce classement qui, en principe, groupe toutes les images autour des icônes miraculeuses célèbres, a toutes les

chances d'être le meilleur, parce qu'il s'adapte le mieux au processus historique de la formation et de la diffusion des types iconographiques. Certes, de nombreuses précisions d'ordre historique peuvent être apportées aux faits réunis par Kondakov, avant 1914 ; mais jusqu'ici aucun autre auteur ne s'est montré — de loin — aussi averti que lui, en cette matière.

Un seul de ces types byzantins fondamentaux a retenu davantage M. Cecchelli (en dehors du problème de la Vierge dans l'iconographie de la Sagesse Divine) : celui de la *«Blachernitissa»* et d'autres images (la *«Nicopéa»* et types apparentés) où la Mère de Dieu est représentée avec l'Enfant enfermé dans un médaillon rond ou ovale, qu'elle tient dans ses mains, ou qu'elle porte tracé sur sa poitrine, tandis que ses bras sont levés en orante. Comme nous l'avons rappelé tout à l'heure, à propos d'une image de ce genre introduite dans certaines figurations complexes de la Sagesse Divine, cette iconographie de la Vierge évoque le mystère de l'Incarnation. Très justement, M. Cecchelli le rappelle de son côté. Mais il a certainement tort de suspecter l'orthodoxie de cette formule iconographique qui, selon lui, isole la divinité de l'Enfant et met ainsi l'accent sur sa nature divine, au lieu de faire sentir, dans l'image du Logos incarné, la présence simultanée des deux natures, divine et humaine. Ce serait là, selon M. Cecchelli, la raison probable du succès limité de cette iconographie *«avec médaillon»*, dans les Églises d'Occident. Je crois que cette considération est hors de propos, parce que le médaillon avec l'Enfant, dans les images envisagées, ne figure point le Logos incarné placé au sein de la Vierge Marie. A ma connaissance, une seule peinture orthodoxe (une icône russe du xii^e siècle, de style très byzantin : une Annonciation, dans l'ancienne cathédrale de la Dormition, à Moscou) offre une figuration de ce genre, à savoir la représentation d'un très jeune Enfant *au sein de Marie*. Cette image se profile sur le corps de la Vierge au moment de l'Annonciation, et l'Enfant y représente évidemment le Logos incarné tel qu'il descendit dans la future Mère de Dieu, à l'instant où l'archange faisait connaître la volonté divine. C'est le même Enfant que souvent l'iconographie *occidentale* de l'Annonciation fait descendre sur Marie, porté par le rayon de la Grâce. Sur l'icône du xii^e siècle, l'Enfant est monochrome et se dessine, en ombre, sur le voile de la Vierge, sans qu'il y ait autour de lui la moindre auréole ou un médaillon. Ce détail iconographique, exceptionnel dans l'aire byzantine, rejoint une représentation semblable de l'Enfant Jésus, au sein de sa Mère, dans une Visitation d'un Évangile serbe du xiii^e siècle, dit le Prizren (GRABAR, *Influences orientales dans l'art balkanique*, 1928, pl. VI. 3). Il est dû probablement à une influence occidentale — comme d'autres détails de l'illustration de ce manuscrit — et nous savons, en effet, que l'art de la fin du Moyen Âge, en Europe Centrale notamment, représentait parfois, au moment de la Visitation, les Enfants Jésus et Jean dans le sein de leurs mères (statues de piété).

La Vierge byzantine avec l'Enfant en médaillon ne prétend nullement représenter le Logos incarné installé dans le corps de la Vierge, et la preuve c'est que sur toute la série d'images les plus anciennes de ce type (sceaux des empereurs byzantins, du vi^e et vii^e siècle, de Maurice à Constant ; fresque de la chapelle 28 de Baouît ; fresque dans une niche du mur de droite, à Sainte-Maria-Antique, à Rome ; miniature d'Etchmiadzin, etc.), la Vierge *tient* de ses deux mains *le médaillon* qui renferme l'Enfant. A Baouît, ce médaillon n'est pas dans l'axe de la figure de la Mère de Dieu, et ne saurait donc — rien que pour cette raison — être confondu avec une image *«par transparence»* d'un enfant au sein de la mère. Il m'est arrivé de faire remarquer ailleurs que le *«médaillon»* ovale de ces images dérive en réalité du bouclier ovale des soldats romains et des images triomphales romaines. Comme on sait, les portraits des empereurs régnants étaient figurés parfois sur ces boucliers (bouclier de Stilichon, sur un fameux ivoire à Monza), et sur un diptyque consulaire du v^e siècle, à Milan, on trouve, sur

un bouclier de la même forme, le buste du consul Basile qui avait commandé cet ivoire. Ces portraits sur bouclier n'ont rien de funéraire, et ne représentent pas l'au-delà comme le *clipeus* des images sépulcrales en médaillon. Ces portraits sont des images d'honneur réservées aux empereurs et consuls, et lorsqu'au VI^e siècle environ on adapta cette formule iconographique à la représentation du Christ-Enfant, c'est bien sa souveraineté qu'on représentait ainsi, ou mieux l'avènement de son «siècle». Très précieux, à cet égard, est le diptyque consulaire que nous venons d'évoquer, parce que le bouclier ovale, avec effigie du consul entrant en charge, y est porté par un ange assis, exactement comme sur la fresque de Baoult, où la Vierge assise tient un disque ovale semblable, avec l'image de l'Enfant Jésus, tandis que



FIG. 3. — Trinité au ciel.
Détail d'une icône de l'anc. coll. Postnikov.

deux anges encensent cette image (cf. l'encensement des images impériales, qu'un nouveau souverain envoyait en province et à l'étranger). Le génie ailé sur le diptyque, et la Vierge, à Baoult, ayant posé le bouclier symbolique sur un genou, le montrent au spectateur. C'est bien ce geste de montrer l'effigie du nouveau souverain, ou consul, qui est l'essentiel de cette iconographie. Me souvenant de la miniature d'Etchmiadzin où cette image est introduite dans une Adoration des Mages, j'avais admis que, à l'origine, la Vierge avec l'Enfant dans un disque ovale faisait partie de l'Adoration des Mages : Marie montrait aux Mages le nouveau Roi. Mais il est préférable de s'en tenir à l'idée d'une présentation de l'Enfant dont le règne est certes imminent mais qui n'a été qu'annoncé. C'est en tout cas la façon de représenter iconographiquement l'avènement du Logos incarné. Quant à la variante (plus tardive?) de cette iconographie de la Vierge, qu'on appelle généralement la Blachernitissa, elle montre l'Enfant dans un médaillon rond et devant la poitrine de Marie qui, au lieu de tenir le médaillon comme sur les images de la première série, lève les deux bras en orante. Cette fois aussi il peut s'agir d'un écho de l'iconographie officielle, mais

d'un autre genre. On sait, en effet, que les impératrices et les dignitaires de la Cour portaient, cousue sur leur costume officiel, à la hauteur de la poitrine, une effigie brodée ou émaillée du souverain, leur maître. Il n'est pas dit que ces images aient exercé une influence directe lors de la formation de l'iconographie de la Blachernitissa. Mais elles nous rappellent un usage qui devait exclure les fausses interprétations de ces images (comme celle de M. Cecchelli : divinité du Christ, voir *supra*), et les invitait à ne voir dans l'effigie de l'Enfant dans le médaillon rond, sur le maphorion de Marie, comme si lui aussi n'était qu'un signe (*σημείον*) du Logos incarné, tout comme les portraits du souverain, sur le manteau de l'impératrice étaient des «signes» de son autorité suprême. C'est ainsi d'ailleurs — «Vierge du signe» — que les images de type dit de la Blachernitissa étaient appelées en Russie au Moyen Âge, le terme *σημείον*, *znamenie* étant emprunté au fameux passage Isaïe, VII, 14 (rappelé par Math., I, 23, à propos

de l'Annonciation), où il est dit expressément que le «signe» en question est la conception du futur Emmanuel.

C'est toutes les images de ce type qui y portaient ce nom — *Znamenie*, — et cela suffit pour exclure l'interprétation de ce terme proposée récemment par mon ami Anatole Frolov, qui interprète «signe» comme «miracle» (ce qui philologiquement est possible en vieux russe), et pense à un miracle déterminé (XI^e siècle), qui a eu pour auteur une certaine icône de ce type, à Novgorod (*Rev. ét. slaves*, XXIV, XXV, 1948 et 1949). C'est une autre icône, plus tardive (XVI^e siècle), qui interdit toute hésitation quant au sens qu'on donnait à l'image de la Vierge orante, avec le médaillon du Christ devant sa poitrine : en effet, en figurant la Trinité au ciel, au moment de l'Incarnation, le peintre y figure Sabaoth, la Colombe et cette Vierge précisément (buste) portée par un chérubin, et la légende, au-dessus de l'orante dit : «le Père dit au Fils : il convient à mon Fils de descendre» (voir notre fig. 3).

L'image singulière de la Blachernitissa n'a pas eu de succès, en Occident, non pas parce qu'elle traduisait une pensée hérétique (rien de plus invraisemblable *a priori*, étant donné la place éminente de cette formule iconographique à Constantinople même et aux Blachernes, sous le regard soupçonneux des autorités religieuses de la capitale byzantine, qu'on ne saurait évidemment suspecter de nestorianisme, à l'époque du succès de cette iconographie, c'est-à-dire après les Iconoclastes); mais parce que le «signe» iconographique de l'Incarnation n'était pas suffisamment clair à tous ceux qui, loin de Byzance, en ignoraient les antécédents dans l'art.

3. HISTOIRE DES TISSUS HISTORIÉS

Adèle COULIN-WEIBEL, *Two Thousand Years of Textiles. The figured Textiles of Europe and the Near East*, published for the Detroit Institute of Arts, Pantheon Books, New York, 1952.

Le livre de référence principal, pour l'histoire artistique de la soie, est toujours celui de Otto von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*. Une réédition photographique nouvelle (la quatrième, s.d.) de cet ouvrage célèbre vient de le rendre plus accessible aux critiques d'art et aux collectionneurs qui continuent, avec raison, d'en consulter les planches et le texte. Le nouvel ouvrage de M^{me} Weibel apporte un complément précieux au livre classique de von Falke : c'est un autre aperçu général de l'histoire des tissus historiés, mais les 331 photographies qui l'accompagnent reproduisent des exemples de ces tissus conservés aux États-Unis d'Amérique. Il aurait été préférable peut-être de signaler, dès la couverture du livre, qu'il est essentiellement un Album de pièces de tissus anciens qui appartiennent aux collections publiques des États-Unis. C'est en tout cas le premier du genre, et il nous donne une idée de la richesse extrême de ces collections en étoffes de luxe de toute provenance et de tout genre. A la différence du livre de von Falke, la nouvelle monographie ne se limite pas à la soierie, et elle s'adresse à un public très large.

La partie essentielle du volume de M^{me} Weibel est un catalogue de pièces sélectionnées dans les musées américains : pour chacune d'elle on y trouve une description, une reproduction photographique excellente (quelques images en couleur) et souvent un commentaire historique et technique. La série commence par un fragment de tissu trouvé pendant les fouilles de Doura-Europos, en Mésopotamie romaine (avant 256 ap. J.-C.) et se termine par un portrait sur soie de George Washington, exécuté au XIX^e siècle à Lyon, d'après une gravure. Entre ses limites, se placent : d'excellentes séries de tissus de la fin de l'Antiquité, coptes et autres; des soies

byzantines de tous les siècles; des étoffes chinoises et iraniennes d'âges différents, et qui en partie appartiennent à l'art musulman; des tissus issus de pays islamiques autres que la Perse; des pièces d'Italie et d'Espagne, du XII^e au XVI^e siècle; des exemples médiévaux de tissus français et allemands; enfin une série de spécimens d'étoffes européennes modernes, avec à la tête les pièces des manufactures de Lyon.

On ne peut que féliciter M^{me} Weibel, le «Detroit Institute of Arts» et l'éditeur (Pantheon Books) d'avoir mis sur pied et publié ce catalogue, aussi attrayant esthétiquement que riche en enseignements d'art et de technique.

Soixante et onze pages de texte, par M^{me} Weibel, précèdent le Catalogue. On y trouve, d'abord — sous le titre «Introduction» — des renseignements sur les matières et les techniques qui intéressent l'histoire du tissage et de la décoration des étoffes, ainsi qu'un court paragraphe historique : sur les tisserands en Europe Occidentale depuis le Moyen Âge. On arrive ensuite à la partie principale du texte de M^{me} Weibel intitulée «History». Elle réunit des renseignements d'ordre historique sur l'industrie du tissage d'art, depuis «les origines» jusqu'aux manufactures de Lyon. Il s'agit généralement de faits, de dates et de noms, tels qu'on les trouve dans les dictionnaires, mais que l'auteur tente de présenter sous une forme plus plaisante, en déclarant, par exemple, qu'elle refuse d'attribuer à l'ère des premiers perfectionnements apportés à l'art de filer (p. 13). Elle cite l'*Iliade*, le *Roman de Perceval* et... Mary Webb, dans la même intention louable de rendre plus attrayantes les informations qu'elle apporte sur le tissage ancien, mais trahit peut-être la cause qu'elle voudrait servir, auprès du public américain, en juxtaposant, comme sur une affiche, ces trois formules : le coton (est la matière de tisser) *the most important*; la laine, *the most beautiful*; la soie, *the most marvellous*. Des effets littéraires de ce genre ne sauraient contribuer à la connaissance; d'autres risquent de trahir la vérité : par exemple (p. 33) : «Nothing in history surpasses in importance the early silk trade».

Cependant, des écarts de ce genre sont peu fréquents, et en pensant au lecteur peu familiarisé avec les tissus anciens auquel s'adresse l'auteur, il faut admettre que l'information historique et surtout technique qu'elle lui donne, et qui est généralement précise et exacte, atteint son but. Ce qu'on pourrait reprocher plutôt à l'auteur, en pensant au même lecteur profane, c'est un certain manque de clarté dans la présentation générale de l'histoire du tissage, et quelques erreurs de détail. Quant à la clarté, nous venons déjà de relever qu'un développement sur l'histoire apparaît en dehors du grand chapitre sur l'histoire. De même, à l'intérieur de celui-ci le classement des matières se fait tantôt du point de vue chronologique ou politique, tantôt du point de vue géographique. La Syrie revient ainsi dans plusieurs chapitres, ainsi que la Perse et l'Espagne, sans qu'on essaie de reconstituer quelque part — au besoin en quelques phrases — la trame continue d'une activité industrielle et artistique dans un seul et même pays, par-dessus les barrières des chapitres. Plus regrettable est une conséquence de cette présentation qui fait que dans le chapitre sur les tissus musulmans, l'Espagne est étudiée avant l'Iran, et que «Iran» est distingué de «Safavid Persia», ou bien — cela surtout — que la Chine n'a pas eu les honneurs d'un chapitre ni même d'un paragraphe spécial, et ne figure même pas sur la table des matières (quoique l'auteur n'omet pas de signaler l'importance extrême de l'apport chinois à l'art des tisserands musulmans et chrétiens, à des époques différentes).

Il manque à ce texte un essai de synthèse, qui aurait distingué les faits essentiels et cité — ne fût-ce qu'à titre indicatif — les tendances primordiales, etc., en leur subordonnant le reste. Un classement de ce genre peut être parfaitement tenté dans l'état présent de nos connaissances, et c'est cela qu'attend surtout du spécialiste en tissus le lecteur d'un ouvrage de vulgarisation. On aurait voulu plus spécialement se voir expliqué les quelques faits primordiaux qui dominent,

il me semble, toute l'histoire des tissus historiés sur le vieux continent : 1^o le succès des étoffes de luxe du Proche ou de l'Extrême-Orient, dans tous les pays d'Occident, succès renouvelé à plusieurs reprises depuis l'Antiquité classique jusqu'à nos jours; les raisons techniques et esthétiques de ce prestige; les apports semblables d'autres arts industriels de l'Orient; 2^o le sort de cette influence en Occident : les conditions sociales et économiques dans lesquelles elle a pu s'exercer; le programme de cet art d'importation et la façon dont il a pu s'adapter aux exigences de la société chrétienne au Moyen Âge; les arts industriels orientaux et l'art profane de l'Occident.

Voici, d'autre part, quelques observations de détail :

— P. 31. *Paraganda* n'est pas nécessairement une bordure d'ourlet de tunique, mais aussi un costume militaire d'origine persane, qui avait passé dans l'armée romaine et byzantine.

— P. 32. Un anachronisme : «Melkites, les royalistes, et Jacobites, les nationalistes» (en Égypte avant 641)... Il ne suffit pas de rappeler qu'il y avait beaucoup de pauvres en Égypte parmi les chrétiens, pour en déduire que les saints cavaliers y étaient admirés, parce qu'ils se servaient d'un moyen de locomotion inaccessible aux pauvres. Le piéton ne nourrit-il pas quelquefois d'autres sentiments, moins bénins, envers le cavalier? Les deux catégories de passants ne se croisaient-ils que sur les routes d'Égypte?

— P. 33. Si à Rome depuis Tibère, on interdisait de porter des vêtements de soie, cette condamnation n'est pas seulement une mesure fiscale dirigée contre l'exportation de la monnaie vers l'Orient, mais aussi l'expression d'une idée morale et civique (cf. chez les Grecs depuis Alexandre).

— P. 34. Noin-Ula d'où l'expédition Kozlov avait apporté des tissus hellénistico-chinois célèbres est en Mongolie du Nord, et non pas en Sibérie. On devrait à ce propos signaler les tissus plus anciens encore (V^e siècle av. J.-C.), chinois et assyriens, récemment découverts dans les tombes scythes de l'Altaï, et publiés depuis la parution du livre de M^{me} Weibel (*The Ill. London News*, July 11, 1953, et S. J. RUDENKO, *Kultura naselenia gornogo Altaïa v skifskoe vremia*, Moscou-Leningrad, 1953). D'autres tissus précieux, chinois, musulmans anciens, byzantins, en assez grand nombre, ont été trouvés, au XIX^e et XX^e siècle en Russie proprement dite et en territoire russe, et publiés à des occasions différentes. L'auteur ne fait aucune mention de ces étoffes ni des publications qui les concernent. Il ne signale pas les tissus dans les pays du Caucase, ni les étoffes importées de l'Orient dans les pays scandinaves au Haut Moyen Âge. Les principautés chrétiennes du Caucase et de Russie et les royaumes scandinaves, à cette époque comptaient parmi les clients les plus importants des ateliers de soieries de luxe persans et grecs, et avaient leurs propres manufactures de tissus de luxe, qui s'inspiraient de ces modèles importés. Un aperçu général de l'histoire du tissu historié ne saurait ignorer tous ces témoignages. Cette lacune dans l'information de M^{me} Weibel s'étend d'ailleurs à la géographie : l'«Europe Orientale» pour l'auteur n'est que la Pologne et les Balkans; à ce propos, les Balkans doivent plus à Byzance qu'à Venise, du moins jusqu'à une époque avancée, qu'il s'agit de préciser (XIV^e siècle?).

— P. 36. L'attribution des tissus d'Antinoé et d'Achmim, partiellement, à la Syrie, me semble peu fondée. En revanche, il est essentiel que beaucoup d'entre eux imitent des modèles sassanides. Peut-on parler de «persaneries», comme le propose l'auteur, en pensant aux chinoïseries du XVII^e et XVIII^e siècle? J'hésiterais avant d'adopter ce terme, parce que l'abondance et la pureté des motifs iraniens, à Antinoé, suppose plutôt une raison locale pour justifier cette

imitation. L'hypothèse de la présence, dans cette ville de garnison byzantine, d'un régiment d'auxiliaires iraniens qui portaient des costumes de leur pays me paraît préférable. Des fresques de Baouit montrent précisément des cavaliers habillés à la persane. A la même page 36, je relève, sans pouvoir la partager, l'opinion de l'auteur sur la signification des noms « Zachariou » ou « Joseph » qu'on lit — en belles lettres tissées — à côté d'images de cavaliers. D'après l'auteur, il s'agirait du nom du fabricant du tissu, et ces inscriptions annonceraient celles — postérieures — des ateliers impériaux de Constantinople, qui relèvent le nom du *basileus* ou du préposé à la manufacture impériale des soies. La comparaison me paraît osée, étant donné le laconisme extrême des inscriptions (de noms) que je viens de rappeler, et qui interdit tout rapprochement avec les inscriptions des tissus impériaux (et avec celles des *Tiraz* musulmans).

L'hypothèse de Mrs. D. Shepherd me paraît plus plausible : des ouvriers auraient reproduit des noms de personnages qu'ils ont eu à figurer dans des scènes de l'histoire sainte. En effet Zacharie, père de saint Jean et Joseph, fils de Jacob, comptent parmi les personnages des images qu'on connaît bien dans l'art copte. Je dirais seulement que, contrairement à Mrs. Shepherd qui suppose une prédilection (inexpliquée) des Coptes pour ces personnages, je penserais plutôt à une répétition de noms familiers aux iconographes — tisserands, qui nous frappent souvent par une absence singulière de réflexion.

— P. 41. Il m'est agréable de relever une remarque de l'auteur qui correspond à mes propres observations : l'une des grandes qualités des œuvres byzantines de la meilleure époque (x^e-xii^e siècle) est le tact avec lequel on s'y sert des espaces vides et planes.

— P. 42. Malgré les relations constantes entre l'Arménie et l'Empire byzantin, on ne saurait affirmer, avec l'auteur, que les œuvres d'art arméniennes dépendaient de celles de Byzance ; en ce qui concerne les tissus, rien ne peut être avancé avant une étude des témoignages arméniens, qui nous manquent.

— P. 49. L'auteur n'hésite pas à considérer comme authentique le fameux groupe de tissus persans du x^e, xi^e, xii^e siècle, les uns Buyides, les autres Seldjouks, dont l'authenticité a été mise en doute, avec trop de passion, par certains islamisants d'Amérique. Dans la plupart des cas où j'ai pu examiner les originaux, ceux-là ne m'ont pas paru justifier ces doutes, et autant que je sache de nombreux archéologues pensent aujourd'hui comme moi (et comme M^{me} Weibel). Mais la controverse a pris une telle importance que l'auteur n'aurait pas dû la passer sous silence.

— P. 58. Je ne crois pas qu'on doive attribuer aux ateliers de Grèce et de Sicile tous les exemples de soies dites « diasprum », c'est-à-dire ornées de motifs de la même couleur que le fond. Au moins deux pièces magnifiques de ce genre, de couleur pourpre avec monstres dans des cercles, à Saint-Rémi-de-Reims, remontent sûrement au ix^e siècle (à cause des inscriptions brodées de cette époque qui furent ajoutées à certains fragments de ces tissus utilisés pour la confection d'un coussin destiné au reliquaire de Saint-Rémi), et cette date ancienne exclut, je crois, toute localisation de ces tissus, en dehors de Constantinople. C'est donc à une tradition de la capitale de l'Empire que selon toute vraisemblance les ateliers du xii^e siècle, en Grèce et en Sicile, devaient ce genre de technique, si effectivement ils s'en étaient servis (ce qui est probable, au moins pour la Sicile). A propos des tissus siciliens du temps des rois normands, l'auteur dit très justement qu'on y trouve une combinaison de motifs musulmans et byzantins. Mais cette formule ne saurait définir l'œuvre sicilienne par rapport à celle de Byzance, car le décor des soies de fabrication constantino-politaine fait lui-même des emprunts fréquents aux Musulmans.

— P. 59-60. En parlant des origines des manufactures de Lucques et de Venise, l'auteur

propose des explications qui ne me paraissent pas entièrement satisfaisantes. Le trait original, à Lucques, c'est l'apport massif de motifs et d'une esthétique chinois ; quant aux débuts de Venise, la dépendance supposée vis-à-vis de Bari ou de Trani est-elle bien réelle ? La parenté des œuvres méridionales me paraît due plutôt à la source commune des artisans de Venise et de l'Italie méridionale, qui est Byzance.

4. UNE COURONNE DU DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE ET LES COIFFURES D'APPARAT FÉMININES

Josef DEÉR, *Der Kaiserornat Friedrichs II* (Dissertationes Bernenses... edendas curavit A. Alföldi, Ser. II, fasc. II), Berne, 1952.

Cette monographie très fouillée et érudite devrait être largement répandue parmi les archéologues, les historiens de l'art et des industries d'art, et parmi les historiens tout court. Tous en tireraient une information abondante qui concerne leurs études propres ; tous aussi verraient comment un historien gagné aux études archéologiques peut — s'il sait s'y prendre — trouver des témoignages importants dans les vestiges matériels du passé.

Il s'agit ici, au départ, d'une couronne qui, en 1781, fut retirée du sarcophage de la première femme de Frédéric II Hohenstaufen, Constance d'Aragon († 1222), couronne qui, lors d'une première ouverture de sa tombe (au xv^e siècle) coiffait encore la tête de la princesse (fig. 4). L'auteur soumet à une analyse serrée cette couronne qui est du type fermé et munie de pendeloques, et il montre, avec une abondance extraordinaire de preuves, que cette coiffure ressemble étroitement aux couronnes des empereurs (*sic !* pas des impératrices) byzantins dites *kamelaukion*. Il rappelle, à cette occasion, et ici encore en entrant avec succès dans le détail du sujet, l'attachement des rois normands de Sicile aux usages de la Cour de Constantinople : à côté de tant d'emprunts à Byzance, le *kamelaukion* des basileis byzantins du xii^e siècle a certainement pu être adopté par les rois Normands. La couronne masculine que coiffait Constance d'Aragon, dans son cercueil, pouvait donc avoir appartenu à Frédéric II, son époux : en outre, ne sait-on pas, par une chronique, que cet empereur avait fait poser une couronne prise dans son Trésor, dans le tombeau encore ouvert de sainte Élisabeth de Hongrie ? M. Deér suppose que, par un geste semblable, Frédéric II aurait fait ceindre le front de sa femme décédée de la couronne que lui-même il porta lors de son couronnement, qui eut lieu la même année à Rome (en présence de Constance).

Ayant attribué à Frédéric II la couronne de Constance d'Aragon, M. Deér passe aux autres insignes du pouvoir du même prince conservés, eux, à Vienne (Autriche), parmi les *Reichs-kleinoden* — une épée dans un fourreau richement décoré, une chaussure et un gant brodés. L'analyse comparée de ces objets ne laisse subsister aucun doute sur leur origine commune, et M. Deér réussit à montrer que la couronne, le fourreau et le gant doivent avoir été confectionnés dans les ateliers royaux de Sicile. Cela nous vaut de nombreux renseignements sur ces ateliers d'orfèvres, tisserands, brodeuses et émailleurs qui formaient le *regium ergasterium* de Palerme, sur les œuvres qu'il convient de leur attribuer, et leurs caractéristiques, et enfin sur ce qui distinguait le goût et le répertoire de l'art officiel des rois Normands de ceux de l'art des Hohenstaufen (par ex., l'excursus à propos des images héraldiques).

Les mérites de ce travail sont grands, et nombreux sont les chercheurs qui, comme moi, tirent profit des nombreuses dissertations particulières de M. Deér réunies dans son livre. Personnellement, je ne ferais des réserves que sur l'identification de la couronne de Constance que nous propose M. Deér. Cette couronne a-t-elle été jamais portée par des rois de Sicile? Nous savons qu'ils ont pu en connaître l'usage, mais se sont-ils jamais ceints de cette coiffure?

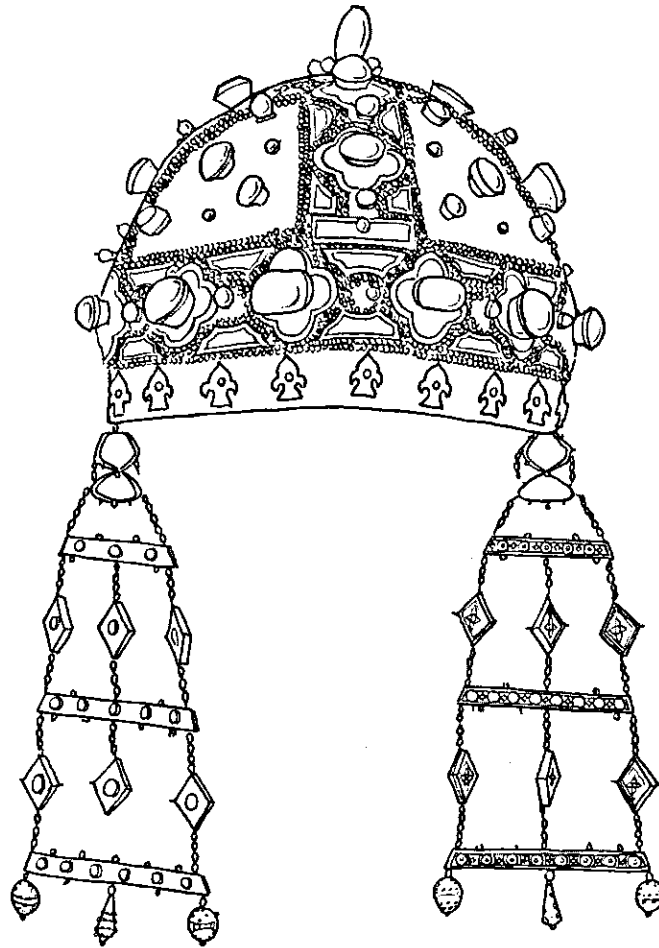


FIG. 4. — Couronne de la reine Constance
Trésor de la cathédrale de Palerme.

Sur les portraits de ces rois qu'on connaît, ils coiffent des couronnes d'une forme différente. Cela est vrai même de la couronne avec arc rigide que Tancrede arbore sur une miniature d'ailleurs médiocre (Deér, pl. XVI, 4) et de celle que reproduit un relief symbolique sur le sarcophage en porphyre de Frédéric II (pl. XXI, 1). Sur ce relief, on voit particulièrement bien qu'il s'agit d'une couronne avec arcs rigides (*Bügelkrone*) ouverte au-dessus de la haute bande horizontale de la base (voir le détail de l'arc axial, dont la bande monte jusqu'au sommet de la couronne

et non pas seulement jusqu'au point de croisement avec l'arc transversal). Et c'est certainement la même *Bügelkrone*, et non pas le *kamelaukion*, que porte Guillaume II sur le fameux chapiteau de Monreale (pl. XVII) : entre les arcs croisés au-dessus du cercle de base il n'y a pas de calotte. Certes, l'absence de preuves archéologiques certaines sur l'emploi du *kamelaukion* par les rois Normands ou par Frédéric II ne signifie pas nécessairement que cette coiffure n'avait pas été portée au palais de Palerme. Mais cette carence des monuments nous empêche de suivre sans réserve la voie que M. Deér nous a tracée pour expliquer la « couronne de Constance ».

On se pose cette question : est-ce nécessairement sa propre couronne que Frédéric II posa sur la tête de sainte Élisabeth de Hongrie après sa mort (car le texte qui mentionne cet épisode est le seul témoignage sur un geste de l'empereur qu'on voudrait qu'il ait répété au profit de Constance). A mon avis, cette couronne n'était pas obligatoirement une couronne du roi, mais n'importe quelle couronne, masculine ou féminine, qui se trouvait dans le Trésor de Frédéric II : *coronam auream de suo thesauro sacro capiti sanctissimae viduae imposuit* (*Regesta Imperii*, V, 1-2, 1881-1882, n° 2152a, éd. BÖHNER-FICKER). Or, s'il en est ainsi, la « couronne de Constance », elle aussi, n'aurait pas été prise dans le « Trésor » royal parmi les couronnes qui y étaient déposées (sans être nécessairement une couronne personnelle de Frédéric II)? Ne pourrait-on pas

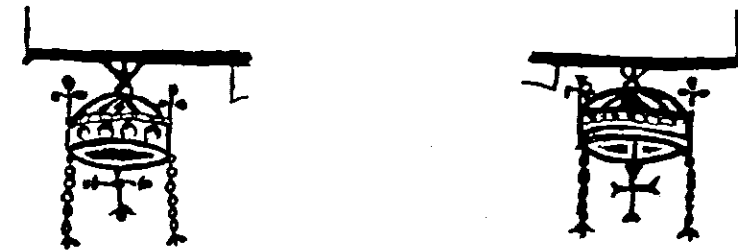


FIG. 5. — «Kamelaukia» votifs sur une miniature de l'Ev. de Trébizonde

penser à une couronne, comme on en faisait pour les offrir aux églises, et qui a pu être utilisée comme couronne funéraire : une miniature dans un Tétraévangile du XI^e siècle, arménien mais copié sur un modèle byzantin, offre précisément l'image d'un *kamelaukion* votif suspendu au ciborium d'une église imaginaire (cadre d'une table des canons : S. DER NERSESSIAN, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, Mass., 1945, pl. XXI, 1: Ev. dit de Trébizonde) [fig. 5]. J'avoue que l'hypothèse d'une couronne qui n'aurait pas été destinée à être portée me tenterait parce qu'elle expliquerait peut-être la forme singulière des pendeloques (en grand triangle s'élargissant vers le bas) qui pendent des deux côtés de la « couronne de Constance » et qui ne trouvent aucune analogie parmi les « pendulia » des couronnes byzantines et byzantinisantes : avec la longueur et la largeur qu'elles ont, elles devaient être très gênantes, et on imagine mal comment elles pouvaient être portées par un homme, ni même par une femme. Ces pendeloques, par leur silhouette et leurs ornements superposés, font penser surtout aux cordelières à houppes superposées des chapeaux, sur les armes des personnalités ecclésiastiques. Mais jusqu'ici je n'en ai jamais vu de semblables, rattachées à aucune coiffure, masculine ou féminine, à Byzance ni ailleurs, et M. Deér n'a pas été plus heureux (il les fait dériver, un peu arbitrairement, des fibules impériales très anciennes; mais même là, l'analogie n'est pas convainquante, parce que nulle part on n'y voit, entre les chaînettes verticales, d'éléments rigides horizontaux et à plus forte

raison pas de barettes superposées et de plus en plus longues vers le bas, qui assurent la silhouette en triangle aux pendeloques de la « couronne de Constance ».

A titre de comparaison, je reproduits ci-contre (fig. 6) un dessin d'après un objet singulier : c'est l'une des deux pendeloques qui étaient destinées à décorer une icône russe de la Vierge (actuellement au Musée de l'Arsenal ou *Oružejnaja Palata* : *Gosudarstvennaja Oružejnaja Palata Moločskogo Kremlja*, Moscou, 1954, fig. 47, p. 205). Les bijoux votifs de ce genre appelés *rjasna* étaient assez fréquents. Ils imitaient les véritables boucles d'oreille avec pendeloques, mais s'en distinguaient par la technique : tous les ornements y sont cousus sur une plaquette en argent doré, qui rend l'objet rigide et impropre à être porté lorsqu'il prend de grandes dimensions. La pièce rejoint les pendeloques de Palerme pour cette rigidité, mais aussi pour le motif des rangées de petits losanges niellés. La parenté a dû être plus grande lorsque les pendeloques de Palerme conservaient encore tous les éléments verticaux de leur décor : les crochets qu'on y voit, à divers endroits, laissent supposer soit d'autres chaînettes verticales soit, comme je crois, des rangées de perles, comme à Moscou. N'était la forme rectangulaire et non pas triangulaire de la base sur laquelle s'étendaient les ornements, sur l'objet de Moscou, le parallélisme serait complet (à titre d'hypothèse, j'imagine également une base rigide sous les pendeloques de Palerme). Une inscription sur les *rjasna* de Moscou nous apprend qu'il s'agit d'une offrande faite en 1615 ; mais la forme de la boucle d'oreille (en croissant) et des losanges suffisent pour reconnaître dans cette œuvre une imitation directe et voulue d'un bijou du Moyen Âge (époque pré-mongole pour la Russie). Le rapprochement avec la pièce de Moscou, malgré son âge plus avancé, est d'autant plus légitime que les extraordinaires boucles d'oreille de la fameuse dame couronnée (Église?) de la cathédrale de Ravello (buste de 1272 par Nicola di Bartolomeo da Foggia : *Toesca, Storia*, p. 863, fig. 593) sont d'un genre très apparenté, moins l'écartement des éléments verticaux. On le connaissait donc en Italie méridionale à l'époque de Constanza.

Que cette couronne ait été faite primitivement pour être portée ou pour être suspendue au-dessus d'un autel d'église, soulignons le caractère insolite de ses pendeloques, parce qu'il nous rend attentif à ce qui, dans cet objet, reste d'inexpliqué, malgré les efforts si remarquables par ailleurs de M. Deér. Car si des pendeloques de ce genre ne sont pas attestées pour les couronnes impériales (masculines et féminines) de Byzance, malgré la forme générale de la coiffure qui s'apparente au *kamélaukion* byzantin, ne ferait-on pas mieux de chercher les origines de la « couronne de Constance » parmi les coiffures byzantines autres qu'impériales ? Certes, on connaît ces coiffures encore moins que les couronnes des empereurs et des impératrices. Cependant, on recueille de-ci de-là des bribes d'information sur ces couvre-chefs des princes autres que le basileus et des dignitaires. En nous limitant aux premiers, rappelons ce passage de *De caerim*, Appendice, Bonn, p. 500, qui décrit la coiffure du fils aîné de Basile I^{er}, Constantin, qui était « César » : *φαυλόλιον δίκην προπολώματος λευκὸν χρυσοῦφαντον ἔχων ἐπὶ τοῦ μετώπου ἑμοῖωμα στεφάνου χρυσοῦφαντου*.

C'était une coiffure en étoffe, fermée, un bonnet, avec à sa base une bande faite avec le même matériel et tissée ou brodée d'or, comme le bonnet lui-même. Le roi de Hongrie, Geisa I^{er} (1074-

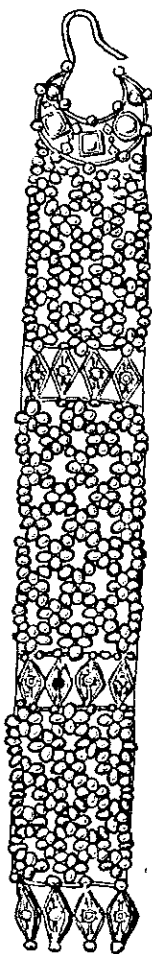


Fig. 6.
Boucle d'oreille
à pendeloque.
Moscou.

1077), sur son portrait en émail qui décore sa couronne (fig. 7), est coiffé d'un couvre-chef semblable, mais on a l'impression que la base circulaire et ornée de cabochons y est en métal rigide, tandis que le bonnet au-dessus (monochrome et dépourvu d'ornements) est en étoffe souple. Ni dans l'un ni dans l'autre cas il n'y a de pendeloques. Ce genre de coiffure en forme de bonnet arrondi, avec bande circulaire à la base, n'est pas souvent attesté pour les derniers siècles du Moyen Âge : les portraits peints antérieurs au XIV^e siècle sont très rares, tandis que plus tard l'aspect des couvre-chef des dignitaires change beaucoup, et celui des princes, autour de Byzance, imite directement la couronne impériale. Rappelons-nous plutôt, en Occident, le triple portrait de Frédéric Barberousse avec ses deux fils, sur une page de la *Weingartner Welfenchronik* (Fulda, Landesbibl. Hs., D 11) [fig. 8] : son fils Henri qui est roi porte une couronne ouverte à *Bügel* comme son père, l'empereur ; tandis que le plus jeune, Frédéric, qui n'est que *dux*, est coiffé d'un bonnet fermé et qui semble souple, sauf peut-être pour la bande circulaire de base et une autre qui décore verticalement le bonnet (elle a pu se croiser avec une autre, perpendiculaire, au sommet du bonnet) [A. Böckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, « Die blauen Bücher », p. 43]. Ce n'est pas par hasard, par conséquent, que d'autres *duces*, ceux des principautés lombardes de l'Italie méridionale, portent eux aussi des bonnets semblables sur leurs effigies monétaires et les peintures dans les manuscrits (aux exemples cités par M. Deér lui-même, p. 22, joindre la *Chronique de Casauria*, Abruzzes, à la Bibliothèque Nationale, lat. 5411, fl. 185).

Le titre de *kniaz* du prince russe de Jaropolk, assimilable à celui de *dux*, confère à ce prince du XII^e un bonnet semblable, sur son portrait, dans un manuscrit du Psautier. Mais, son bonnet se distingue par un cercle inférieur très large (Psautier d'Egbert à Cividale, peinture ajoutée au XII^e siècle). Le bonnet de ce Rurikide rejoint d'autres, semblables, que les princes de cette famille portent aux XI^e et XII^e siècles (Sviatoslav de Kiev dans l'*Izbornik* qui lui fut dédié en 1073 ; le prince fondateur de l'église Spas-Neredici, sur une fresque de la fin du XII^e siècle ; et les princes-martyrs Boris et Gleb, sur toutes les images depuis le XII^e siècle : partout, bonnet en étoffe ceint à la base d'une bande circulaire, plus ou moins large et de couleur différente ; elle sera remplacée par une bordure en fourrure, sur les images hagiographiques plus tardives de ces princes canonisés). Tous ces bonnets qui semblent correspondre à une haute dignité de la Cour, César, duc, archonte, etc., sont dépourvus de pendeloques. C'est à cette série de coiffures, de type consacré (apparenté au *kamélaukion* impérial, mais distinct de lui) que Kondakov rattachait le fameux « Bonnet de Monomaque », qui a servi au couronnement des tsars de Moscou, puis des empereurs de Russie (fig. 9). La tradition en fait un don de l'empereur de Byzance, Constantin IX Monomaque, au grand-duc de Kiev Vladimir II dit Monomaque (1113-1116). Mais si cette tradition est légendaire, l'objet a beaucoup de chances de remonter au XII^e siècle et de venir effectivement de Byzance, comme je le crois, après Kondakov et Marc Rosenberg. Comme les bonnets, de forme semblable, que les princes-martyrs Boris et Gleb portent sur leurs icônes d'époque plus avancée (à partir du XV^e siècle), celui des princes de Moscou a été bordé de four-

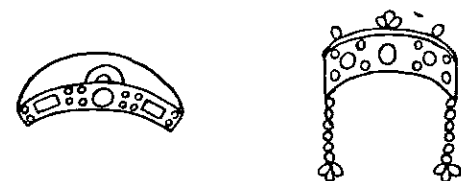


Fig. 7. — Couronnes de roi et d'empereur
sur la couronne de Geisa I^{er}. Budapest.



Fig. 8. — Couronnes de duc et de roi,
dans la Weingartner Welfenchronik.

ture (au ^{xvi}^e siècle au plus tard). Puisque celle-ci recouvre une bande en or, ornementée, cette fourrure n'a certainement pas été prévue lors de la confection du couvre-chef. C'est à l'influence d'une mode tatar qu'il faut attribuer vraisemblablement cette addition d'une bande de fourrure. Primitivement le « Bonnet de Monomaque » devait présenter beaucoup de ressemblances avec la « Couronne de Constance » (l'ornement qui surmonte actuellement le « Bonnet de Monomaque » n'est pas primitif; la pièce qui à l'origine en formait le sommet a disparu). Comme la couronne de Palerme, celle de Moscou est un couvre-chef fermé, de silhouette analogue et constitué par plusieurs éléments métalliques, indépendants les uns des autres et cousus sur une âme en étoffe (qui était, à proprement parler, le bonnet, le reste n'étant que son revêtement métallique); la technique de la décoration (filigrane) est presque identique dans les deux cas, et l'on y trouve, d'une part, le recours massif aux perles et, d'autre part, un intérêt marqué pour le motif de la

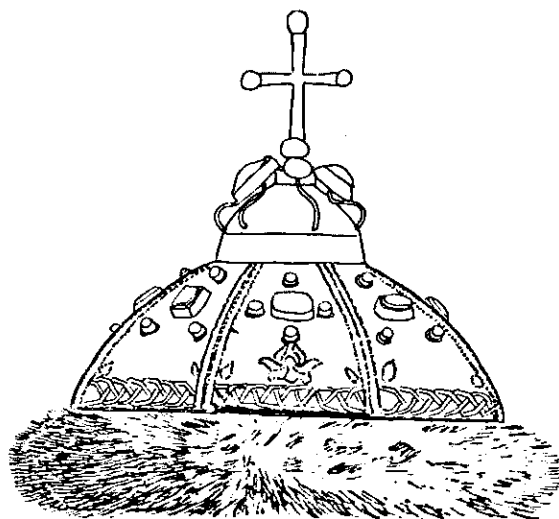


Fig. 9. — Bonnet dit «de Monomaque». Moscou.

fleur de lys. A Palerme, ces fleurs font le tour de la bande inférieure de la couronne; à Moscou, elles apparaissent, en plus grand, au milieu de plusieurs secteurs du bonnet. Il faut souligner le procédé si original (et qui pour cette raison apparente plus étroitement les deux objets envisagés) d'un bonnet qui, malgré les apparences, n'est pas métallique, mais simplement tapissé de plaquettes métalliques, Kondakov et J. Deér l'ont relevé, non sans surprise, chacun pour la couronne qu'il étudiait. Mais il est aussi intéressant d'observer que c'est bien le même procédé, dans les deux cas, et cela suppose une seule et même tradition. Certes, à Palerme, les quatre secteurs filigranés sont séparés par des bandes d'étoffe verticales qui reçoivent leurs propres plaquettes de revêtement métallique, tandis que le « Bonnet de Monomaque » est composé de huit secteurs ornements, de dimensions identiques. C'est ce qui fait que le premier couvre-chef évoque davantage le kamélaukion des empereurs de Byzance, tandis que l'autre — à décor uniforme — rejoint les bonnets à surface égale, comme celui de Geiza de Hongrie ou de certains dignitaires byzantins (par ex., quelques-uns de ceux qui entourent Nicéphore Votaniatè trônant, sur une miniature célèbre de la Bibliothèque Nationale). La différence entre ces bonnets et ceux de Palerme ou de Moscou est surtout dans la matière (qui entraîne l'emploi d'ornements différents) : couvre-chef en *issu* chez les dignitaires, mêmes bonnets mais revêtus de *métal*, en Sicile

et en Russie (et probablement ceux que les empereurs portaient eux-mêmes et qu'on appelait *kamélaukion*). Il est possible que le « Bonnet de Monomaque » ait été effectivement envoyé de Constantinople à un prince russe du ^{xii}^e siècle (il correspondrait alors, du point de vue byzantin, au grade couvre-chef d'un « archôn », titre que les Byzantins donnaient à ces princes), tandis que la « Couronne de Constance » serait un autre objet analogue et envoyé de Byzance dans une intention semblable, ou bien — plutôt — imité en Sicile. La disposition des ornements, sur le bonnet, pourrait témoigner d'un désir de s'approcher du *kamélaukion* impérial. Quant à l'origine sicilienne de l'objet, les analyses de M. Deér l'ont rendue très probable, à cause de la ressemblance (technique et motifs) des ornements, sur des pièces d'une origine sicilienne assurée. Je suis tout à fait disposé à suivre M. Deér dans cette dernière conclusion, mais avec cette réserve cependant que les particularités ornementales et techniques qu'il relève sur les pièces d'orfèvrerie conservées en Italie méridionale ne sont pas aussi spécifiques qu'il l'admet. Je renvoie, encore une fois, au « Bonnet de Monomaque », avec ses ornements granulés qui tapissent des surfaces entières en réservant des places aux très nombreuses perles, et avec ses fleurs de lys. Des fouilles en



Fig. 10. — Plaquettes en or. A gauche, autrefois coll. Pol, Ekaterinoslav, Russie. A droite, coll. Corrand, Bargello, Florence (orfèvrerie mauresque du ^{xii}^e?).



Phot. Musée.

Fig. 11. — Fibule en or viking avec «fleur de lys». Musée de Stockholm. N° 12017.

Russie méridionale ont fait apparaître, à côté d'exemples de broderies de style byzantin agrémentées de nombreuses perles, deux séries de plaquettes en forme de lys qui s'apparentent étroitement aux fleurs de lys de la bordure de la « Couronne de Constance » et qui ont dû servir à un usage très analogue (fig. 10, à gauche) : un premier groupe de ces motifs, trouvés à Chersonèse (Crimée), fait partie d'un lot de 34 plaquettes en or (env. 1 cm. de diamètre); six autres ont été déterrées dans la région d'Ekaterinoslav (anc. coll. A. N. Pol, dans cette ville; Kondakov, *Trésors russes*, I, fig. 30, 35). Ces fleurs de lys réapparaissent souvent sur les émaux de fabrication kievienne (par ex. Kondakov et Tolstoï, *Antiquités russes*, V, fig. 140); elles remontent de là vers le Nord, en Suède, où des fibules en or offrent quelques beaux spécimens du même motif (fig. 11). Celui-ci est évidemment un motif sassanide qui, après avoir subi des interprétations diverses par les décorateurs musulmans de haute époque (cf. fig. 10, à droite), se répandit, sous cet aspect, dans tous les pays voisins, en même temps que bien d'autres aspects d'influences musulmanes : la Sicile et la Russie ou la Suède se sont trouvées dans la même situation, par rapport à ces influences qui y furent souvent directes et, partant, plus marquées; mais parfois ces pays ont pu les connaître aussi par l'intermédiaire de Byzance, où l'on ne fut pas plus insensible qu'ailleurs aux attraits du décor musulman. Une étude systématique des pièces d'orfèvrerie — y compris celles de Russie — pourrait peut-être préciser les relations entre les groupes de monuments que nous connaissons. Il suffira pour l'instant

de mettre en garde contre des conclusions tirées de l'examen des seules pièces siciliennes ou supposées telles (en l'absence de témoignage sur les autres groupes de monuments apparentés).

Jusqu'ici nous avons suivi M. Deér lorsqu'il identifie la « Couronne de Constance » avec une coiffure masculine. Mais est-ce bien la seule explication possible de cette « couronne » ? Les conclusions de M. Deér reposent sur deux prémices : 1° Frédéric II a pu couronner son épouse, après la mort de celle-ci, d'une de ses propres couronnes, parce que nous savons qu'il en fit de même pour sainte Élisabeth de Hongrie, après le décès de celle-ci. Or, nous avons vu plus haut que ce n'est là qu'une hypothèse et qu'elle est double : rien ne dit que Frédéric II ait fait poser sa propre couronne sur la tête de sa première femme, après sa mort, et rien ne dit que la couronne posée sur le cadavre de sainte Élisabeth ait été une couronne masculine ; 2° la « Couronne de Constance » est un *kamélaukion* impérial. Or, nous venons de voir, d'une part, que les pendeloques de cette couronne de Palerme ne trouvent aucune analogie parmi les *pendulia* d'aucun *kamélaukion* (ni d'aucun autre couvre-chef) byzantin connu, et d'autre part, que nous ne tenons aucune preuve de ce que les rois Normands de Sicile aient jamais porté le *kamélaukion*. En revanche, nous avons pu noter quelques exemples de bonnets semblables qui avaient été portés par des dignitaires byzantins ou des princes de la périphérie byzantine (y compris des ducs lombards) ; ces bonnets d'apparat ne sont pas garnis de pendeloques, contrairement à la « Couronne de Constance ». Dans leur ensemble, ces considérations n'apportent aucune solution définitive au problème des origines de cette couronne, mais elles nous interdisent cependant à n'envisager que la seule hypothèse du *kamélaukion*.

Or, s'il en est ainsi, ne devrait-on pas se séparer encore davantage du point de vue de M. Deér, et admettre — ne fût-ce qu'un instant — que la couronne que la reine Constance portait sur sa tête, dans sa tombe, était bel et bien sa propre couronne ? Cette hypothèse, la plus « naturelle », est-elle véritablement exclue ? Ou bien est-ce le talent de persuasion de M. Deér qui nous le fait



FIG. 12. — Coiffure de dame byzantine. Ménéloge de Basile II. Vatican.

rejeter sans examen ? Car, enfin, nul n'a jamais dit que Frédéric II ait posé une couronne masculine dans la tombe de son épouse, et d'autre part la couronne évasée et ouverte, que M. Deér, très justement, considère comme la couronne normale des impératrices de Byzance (et de certaines autres princesses qui les imitaient) n'est pas la seule coiffure que les princesses portaient à cette époque. La couronne évasée s'oppose bien au *kamélaukion* fermé des empereurs ; mais si, comme nous l'avons dit, nous n'avons pas à nous en tenir à la seule hypothèse du *kamélaukion* et pouvons envisager également d'autres couvre-chef d'apparat, il n'y a plus de raison de maintenir l'antithèse soulignée par M. Deér à savoir : la couronne fermée est masculine, la couronne ouverte est féminine. Car tous les couvre-chef d'apparat des princesses n'étaient pas nécessairement ouverts. Ainsi souvent, elles portaient un bonnet de soie, la *mitra* ou *mitella* qui se distinguait peu du bonnet du roi Geiza, dont il a été question plus haut. Comme lui, elles ceignaient ce bonnet d'une bordure en or avec perles et cabochons, de sorte que cette coiffure était composée d'une couronne métallique et d'un bonnet. C'était une formule semblable à celle du *kamélaukion* masculin, qui cependant était plus haut et décoré d'une certaine façon particulière (bandes ornementales qui se croisent sur le bonnet), qui rappelle les casques. La « Couronne de Constance » adopte cette même composition du décor, tandis que les « mitres » féminines que je connais n'en ont pas, en dehors de la bordure-couronne, ou bien montrent le décor de la soie avec laquelle est fait le fond du bonnet : stries parallèles, losanges. Je trouve ces exemples sur les peintures de

plusieurs saintes habillées en princesses (mais pas en impératrices), dans le Ménéloge de Basile II au Vatican, fol. 8 (fig. 12) ou, plus tard, dans les effigies semblables sur les fresques, par exemple, à Neredicy, à Boïana (fig. 13). Cependant, l'exemple le plus intéressant est celui d'un portrait authentique (1259), toujours à Boïana, parce que cette fois nous apprenons le grade officiel de la personne qui porte la *mitra* : c'est Désislava la femme d'un *sevastocrator* (fig. 13, à gauche). Son couvre-chef est fait d'un bonnet strié cerné d'une étroite bande en or avec de petits arcs sur le front. Ni cette coiffure ni celles des saintes habillées en princesses ne rejoignent directement la « Couronne de Constance », mais elles nous avertissent au moins que, à Byzance et dans l'aire de son rayonnement, les princesses autres que l'impératrice et les femmes des dignitaires portaient des couvre-chef d'apparat qui pouvaient prendre l'aspect de bonnets combinés avec une couronne. Comme nous ne connaissons ces objets qu'à travers l'iconographie des saintes pour toute la période antérieure au XIII^e siècle, nous ne pouvons prétendre à la connaissance des formes de la plupart des coiffures d'apparat féminines. Nous entrevoyons seulement leur variété probable, à travers des peintures postérieures.

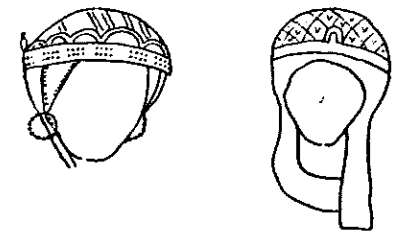


FIG. 13. — Coiffures d'une «sevastocratorisse» et d'une dame byzantine sur les peintures murales de Boïana, Bulgarie.

Il reste acquis dès maintenant que le couvre-chef des femmes, à la Cour byzantine, pouvait être fermé, comme le *kamélaukion* des empereurs, et présenter une forme apparentée à celle de la « Couronne de Constance ». Les pendeloques ne sont pas attestées, sur ces coiffures féminines, mais la forme des pendeloques de la « Couronne de Constance » ne rejoint pas davantage un exemple quelconque de *kamélaukion* masculin. Le champ me paraît donc libre pour des recherches ultérieures, parmi les témoignages sur les coiffures d'apparat féminines, princières mais non pas impériales, orientales et occidentales. Si limités que soient nos moyens, dans ce domaine — rareté des portraits féminins de l'époque — on arrivera peut-être un jour à des conclusions plus définitives sur l'origine de la « Couronne de Constance ».

Quelles que pourront être ces conclusions, on saura toujours gré à M. Deér d'avoir consacré à cet objet intéressant une étude de grande envergure. Que cette couronne ait été masculine ou féminine, ce qui compte surtout, c'est le tableau des activités et usages, à la Cour de Sicile, que M. Deér a su faire revivre pour nous, en voulant établir l'origine de la « Couronne de Constance ».

5. MONUMENTS PALÉOCHRÉTIENS

Richard KRAUTHNER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*. Le basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV-IX), vol. I, fasc. IV, Cité du Vatican, s. d. (éd. Pontif. Istituto di Archeologia Cristiana).

Après un long intervalle imposé par la guerre, voici le quatrième et dernier fascicule (p. 217-323 et table) du premier volume de cette excellente publication. On y trouve la description des églises : S. Francesca Romana, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni e Paolo, S. Giovanni a Porta

Latina, S. Gregorio Magno. Il s'agit comme on sait de monographies succinctes mais très complètes, qui réunissent les données historiques et d'archéologie, ainsi qu'une bibliographie étendue, sur chaque église romaine de haute époque, classées dans l'ordre alphabétique des dédicaces.

C'est d'une main de maître que M. Krantheimer présente tous ces documents, et il les met ainsi entre les mains du lecteur, « prêts à servir ». Son mérite est grand, car l'examen archéologique de beaucoup de ces églises est extrêmement difficile et demande autant d'expérience que de dons d'observation.

Excellentes en elles-mêmes, ces présentations des églises romaines sont souvent d'un intérêt plus général. Ainsi, le plan très irrégulier et certains détails de la basilique du IX^e siècle de S. Giorgio in Velabro reflètent le plan et l'architecture (profane) de la diaconie qui fut autrefois installée autour de ce sanctuaire. S. Francesca Romana était aussi une diaconie, tout comme S. Maria Antica qu'elle remplaça (avec le titre de S. Maria Nuova), sous Léon IV, au milieu du IX^e siècle.

A S. Giovanni e Paolo — qui est le sanctuaire le plus important étudié dans le présent fascicule — on a l'avantage, rarissime, de pouvoir suivre le sort des aménagements architecturaux depuis l'époque pré-constantinienne; construction à fonctions profanes d'abord, et religieuses ensuite (et surtout). Avec l'auteur, on s'attache surtout à observer la façon dont une pièce d'une maison d'habitation fut transformée en « confession ». L'auteur applique ce terme à un local — considéré comme lieu de martyre — qu'on intégra dans une architecture ecclésiastique nouvelle, vers le milieu du IV^e siècle, de manière à pouvoir poser la table d'autel de l'église au-dessus de la pièce réservée. La façon tout empirique des aménagements réalisés (voir notamment les voies d'accès avec leurs grands escaliers) prouve bien qu'on est devant un exemple très précoce de construction appelée à la vie par le culte des reliques. Comme le dit très justement l'auteur, c'est un stade intermédiaire entre le *cubiculum* des catacombes et la crypte véritable (qui, elle, sera construite tout exprès sous une église, et imitera une tombe de martyr, dans son plan et son élévation).

Selon M. Krautheimer, deux états successifs de cette même église (première moitié du V^e siècle) permettent d'observer une tendance caractéristique de l'architecture chrétienne de Rome, à cette époque, à savoir l'allongement de la salle basilicale, ou plutôt la volonté de la faire paraître plus longue. Je crois qu'il a raison de compter au nombre des artifices qu'on appliquait dans cette intention, celui du choix d'un nombre pair de fenêtres, dans l'abside (même procédé à S. Agata di Goti).

Enfin, à S. Giovanni a Porta Latina, l'auteur relève les parties de la basilique qui remontent à la première moitié du VI^e siècle, et montre que son abside à trois côtés (d'un hexagone) témoigne d'une influence de l'architecture chrétienne de Byzance ou d'Asie Mineure. Déjà, dans les fascicules précédents, M. Krautheimer a pu observer des apports de même origine (tribunes sur les bas-côtés, pastophoria saillants, chevets à trois absides, chœur développé), et toutes ces observations sont parfaitement valables. L'auteur fait bien de rappeler à cette occasion que Rome ne fait pas exception, à cet égard, et que partout en Occident les églises de cette haute époque (IV^e-VIII^e siècles) présentent parfois des orientalismes semblables. Mais ce n'est évidemment qu'à titre d'hypothèse qu'on peut attribuer à Rome le rôle d'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident, comme le suggère l'auteur : dans ce domaine, comme dans bien d'autres, la Gaule, les Îles britanniques, l'Espagne et même le Nord et le Sud de l'Italie entraient facilement en contact avec les pays grecs et levantins, sans passer nécessairement par Rome.

Mario MAZZOTTI, *La basilica di Sant Apollinare in Classe*, Cité du Vatican, 1954.

Dans la série des *Studi di Antichità cristiana* (avec le n° XXI), l'Institut pontifical d'archéologie chrétienne publie une monographie de M. Mazzotti sur la célèbre église de Ravenne. D'autres monographies de ce genre avaient fait l'objet de publications analogues, avant la guerre, mais jusqu'ici toutes les églises présentées étaient des sanctuaires romains.

Le livre de M. Mazzotti met entre les mains du lecteur une documentation abondante sur tout ce qui concerne l'édifice de Sant Apollinare, en commençant par les problèmes que pose son emplacement et en terminant par les sarcophages qui s'y trouvent. Les fouilles dans et autour de l'église, jusqu'en 1953, sont prises en considération partout, ainsi que les restaurations diverses des mosaïques (y compris celles de 1948-1949). Esthétiquement les photographies sont médiocres, mais elles sont utiles; les plans et les schémas des mosaïques sont satisfaisants. En suivant l'auteur, on relèvera plus spécialement un certain nombre de points : 1° la basilique du IV^e siècle a été construite *auprès* du tombeau du saint : un sondage pratiqué en 1949 a permis d'en reconnaître l'emplacement et les aménagements immédiatement postérieurs au transfert du corps à l'intérieur de la basilique, par les soins de son constructeur, l'archevêque Maximien (voir son inscription). Le tombeau de saint Apollinaire se trouvait au pied du mur sud de la basilique, du côté extérieur, à égale distance entre les deux premières portes aménagées dans ce mur latéral; 2° la crypte à couloir ne remonte qu'au IX^e siècle; l'auteur en arrive à cette datation à la suite d'un examen technique des murs du massif installé à l'intérieur de l'abside du VI^e siècle. La façon dont il reconstitue les escaliers d'accès (pl. V) me paraît très surprenante; 3° la campanile cylindrique, célèbre, est attribuée à la fin du X^e, début du XI^e siècle.

Les schémas qui montrent les parties restaurées des mosaïques, comme dans la grande publication de Corrado Ricci, rendront de bons services. Est-ce par simple oubli que les mosaïques du registre inférieur, dans l'abside, ne sont pas portées sur ces schémas? Elles mériteraient cette attention, comme les autres, et peut-être plus que les autres, à cause des portraits de personnages historiques qui s'y trouvent et au sujet desquels il importe de savoir exactement ce qui nous reste des mosaïques primitives. Si pour le panneau de l'offrande impériale, on reproduit une photographie qui laisse en blanc les parties nouvelles (bien d'autres me semblent également restaurées), aucun document graphique ne montre les portraits des quatre évêques, qui cependant sont les seuls qui nous soient conservés, dans une abside paléochrétienne, et qui donnent — avec l'image de saint Apollinaire orante — le vrai accent à la décoration de Sant Apollinare in Classe, église sépulcrale des archevêques de Ravenne.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
G. MILLET, <i>Doura et El-Bagawat : la Parabole des Vierges</i>	1
A. GRABAR, <i>La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura</i>	9
H. SEYRIG et L. ROBERT, <i>Sur un tissu récemment publié</i>	27
P. VERZONE, <i>Le chiese di Hierapolis in Asia Minore</i>	37
S. EYICE, <i>Les Fragments de la décoration plastique de l'église des Saints-Apôtres</i>	63
J. LEROY, <i>Le Décor de l'église du Monastère de Qaršāmin d'après un texte syriaque</i>	75
A. GRABAR, <i>Quelques observations sur le Décor de l'église de Qaršāmin</i>	83
J. LACAM, <i>Vestiges de l'occupation arabe en Narbonnaise</i>	93
M. DE BOUARD, <i>Le Hague-Dike</i>	117
B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, <i>L'Arc d'Eginhard</i>	147
P. DE PALOL, <i>Une broderie catalane d'époque romane : « La Genèse de Gérone »</i>	175
S. PÉLÉKANIDIS, <i>Un bas-relief byzantin de Digénis Akritas</i>	215
MÉLANGES :	
A. FROLOW, <i>Une staurothèque byzantine décrite dans le cod. Vat. Gr. 644</i>	231
M. BRIÈRE, <i>Une broderie géorgienne à Detroit</i>	245
A. GRABAR, <i>Études critiques</i>	249